

تخلیق، تخلیق، تخلیق میں، میں، میں تخلیق، تخلیق، تخلیق

ڈاکٹر سلیم اختر





PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ «کتاب کارنر»
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پہ رابطہ کیجیے۔ شکریہ



تخلیق، تخلیق خلیقی شخصیات اور تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

نگ میل پبلی کیشنز، لاہور

سیرت النبیؐ

۱۹۸۹ء

نیز احمد نے

آر۔ آر پرنٹرز لاہور سے چھپوا کر

سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

سے شائع کی۔

تعداد : ایک ہزار

قیمت : ... ۳۰ روپے

ترتیب

ادب

۱۱	ادب اور تخلیقی لاشعور	۱
۳۷	ادب فرگیت کے آئینہ میں	۲
۳۹	ادب اور فحاشی	۳
۵۹	ادب اور ابلاغ	۳
۷۹	ادب اور فنونِ لطیفہ	۵

تخلیق

۱۰۵	تخلیق : تخلیق کار اور جنون	۶
۱۳۰	تخلیق : تخلیقی عمل اور وجدان	۷
۱۵۳	علامت کا جنم	۸
۱۷۳	دھرتی ، برگد ، آنچل	۹

صنف

۲۰۹	غزل - تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ	۱۰
۲۳۷	غزل اور روحانی طرزِ احساس	۱۱

۲۳۷	شاعری میں زمانہ پرن کی مثال : ریختی	۱۲
۲۹۲	مرثیہ اور کیتھارسس	۱۳
۲۹۲	افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ	۱۴

افسانہ

۳۰۱	زیوس سے امیر حمزہ تک	۱۵
۳۳۷	باغ و بہار کے درویش عاشق	۱۶
۳۵۲	اردو کا پہلا جنسی افسانہ	۱۷
۳۶۹	اردو افسانہ میں عورت	۱۸
۳۰۶	افسانہ : حقیقت سے علامت تک	۱۹

تنقید

۳۲۵	سماجی محرکات کی تلاش : عمرانی تنقید	۲۰
۳۳۲	الہامی سرچشموں کی تلاش : رومانی تنقید	۲۱
۳۴۶	تاثرات کی تخلیق نو : تاثراتی تنقید	۲۲
۳۵۶	حسن اور حسن کاری کا مطالعہ : جمالیاتی تنقید	۲۳
۳۷۳	تخلیقات اور جدالیاتی معیار : مارکسی تنقید	۲۴
۳۸۲	لاشعوری محرکات کی علم کاری : نفسیاتی تنقید	۲۵
۵۱۰	تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ : ساختہاتی تنقید	۲۶

شخصیت

۵۲۷	مرزا رسوا کا نظریہ ناول نگاری	۲۷
-----	-------------------------------	----

۵۳۵	مستدل گرمی گفتار کا شاعر : فیض	۲۸
۵۵۸	شعر سرا ایران گیا	۲۹
۵۸۷	بسم یار کی خوبی اور گناہ کا علاج	۳۰

اقبال

۶۰۵	اقبال کا نفسیاتی مطالعہ	۳۱
۶۵۹	اقبال کا تنقیدی شعور	۳۲
۶۹۷	اقبال کا لسانی شعور	۳۳
۷۰۸	توشب آفریدی، چراغ آفریدم	۳۴
۷۳۷	حالی اور اقبال کے مقاماتِ آہ و فغاں	۳۵
۷۵۸	غزل میں نئی جہت - اقبال	۳۶
۷۹۲	اقبال کی نشر کا مزاج	۳۷
۸۱۰	علم الاقتصاد (تجزیاتی مطالعہ)	۳۸
۸۲۸	نقد اقبال کا تجزیاتی مطالعہ	۳۹
۸۴۴	اقبال اور ہمارے فکری رویے	۴۰
۸۶۱	اقبال : ممدوح عالم	۴۱
۸۸۴	عظمت اقبال کا معترف - ہیریٹ ریڈ	۴۲

غالب

۸۹۷	شعور اور لا شعور کا شاعر : غالب	۴۳
۹۱۱	غالب : خطوط کے آئینہ میں	۴۴

ادب

ادب اور تخلیقی لاشعور

تخلیق ادب میں کاغذ اور قلم کا ملاپ تو اہم ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ادیب کے ہاتھوں کی جنبش اور حروف کے دائرے اور توسیع بنانے اور کششیں کھینچنے میں مخصوص حرکات بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں، اس لیے کہ یہ محض میکاکی یا خود کار نہیں ہوتیں بلکہ یہاں بھی لاشعوری اثرات کی کار فرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ گو میں تحریر شناس ———

("GRAPHOLOGIST") تو نہیں لیکن اس امر پر زور دے بغیر نہ رہوں گا کہ نظام عصبی اور ذہن کی ہم آہنگی سے نظام فکر تشکیل پاتا ہے۔ اور یہی تخلیق کار کی پوری شخصیت، نوک قلم سے روشنائی کی صورت میں صغر پر منتقل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ادب اور نفسیات کا مسئلہ دراصل ادب اور ذہن کا مسئلہ بن جاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید نے اعصاب اور ذہن کے حوالہ سے جن ادبی مسائل کو چھیڑا ان کے لیے

اصطلاحات یقیناً نئی ہیں لیکن وہ مسائل ذہن اتنے ہی قدیم ہیں، اسی طرح ادب اور نفسیات کے حوالہ سے معروض وجود میں آنے والے مباحث بھی انسانی سائیکس اتنے ہی قدیم قرار پاتے ہیں۔ لاشعور کی دریافت "سلطے سے پہلے بھی تو افراد اور تخلیق کاروں کی زندگیوں میں لاشعوری محرکات ان کی پیدا کردہ ذہنی الجھنیں اور COMPLEXES موجود ہوں گے۔ بالخاصہ دیگر نفسیاتی اصطلاحات اور مباحث بعد میں متعین ہوئے۔ مگر انسان پہلے سے موجود تھا اور اس کی نفسیات بھی!

لاشعور، گواہ برائے "لا" ایسا محسوس ہوتا ہے۔ مگر اس کے محرکات اور پھران کے کارفرمایوں (بلکہ کارستانیوں) کا ایک سلسلہ دراز ملتا ہے۔ شونجک کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں دیکھیں تو قدیم آبار بلکہ حیوانی اجداد تک سے ورثہ میں جو کچھ ملا وہ بھی لاشعوری محرکات کو مخصوص رنگوں میں رنگتا ہے۔ اسی سے منجملہ دیگر امور کے فرد کی خود مختاری پر بھی ضرب لگتی ہے۔ یعنی تہمت ہے مختاری کی آ رہ گیا لاشعور تو جیسا کہ عرض کیا گیا اصطلاح ضرور نئی ہے۔ مگر اس کی قوت یا جبر کوئی نیا نہیں۔ تخلیق کار ازل سے اس سے آشنا چلے آئے ہیں۔ البتہ اب تک آنکھیں نہ چار ہوتی تھیں، اسی لیے آج شاعرانہ جذبہ نفسیاتی مسئلہ ہے۔ جب کہ افلاطون یا دیگر فلاسفوں کے خیال میں یہ فنون لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سرکاری تھی۔ اسی لیے افلاطون نے اتنے وجدانی دیوانگی "قرار دیتے ہوئے عاشق اور شاعر میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں، جب اس نے

سلطہ۔ لائل ٹرنگ نے "LIBERAL IMAGINATION" میں لکھا ہے کہ جب فراہنگی ستر حصوں ساگرہ کی تقریب میں اس کا لاشعور دریافت کرنے والے کی حیثیت سے تدارق کرایا گیا، تو اس نے جوابی تقریر میں تردید کرتے ہوئے کہا کہ مجھ سے پہلے شاعر اور فلاسفر لاشعور سے واقف تھے میں نے تو صرف اصطلاحی زبان میں نظریہ تمدن کیا ہے۔

یہ کہا کہ آتش ربانی آؤد و جہانی دیوانگی کے بغیر فنی رموز سے آگہی کے باوجود بھی شاعرِ اعلیٰ پایہ کی تخلیقات پر قادر نہیں ہو سکتا تو جدید نفسیات کی اصطلاح میں گویا وہ یہ کہہ رہا ہے۔ کہ مرضِ شعورِ چربی انحصار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ لاشعور کا نہیں غنا ہی اعلیٰ تر تخلیقات کا سرچشمہ ہے۔

افلاطون کے بعد بھی لوگ تخلیق کاروں کو کسی نہ کسی حد تک دیوانہ سمجھتے رہے بلکہ اب بھی انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ شاید اس میں ان کے اپنے طرزِ عمل کا بھی کچھ ہاتھ ہو، بہر حال اسے نیم دیوانگی کہیں یا شاعرانہ لابی پن۔ ایک نفسی ترنگ تو یقیناً ملتی ہے۔ ادھر نابینہ (GENIUS) بھی ہے۔ اس کی آخری پادان پر نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی ایسا بدل مانتے ہیں۔ ایسا رطبی کو غار مولہ کے طور پر نہ تسلیم کرنے پر بھی تانا تو واضح ہے کہ بعض تخلیق کاروں میں اعصابی دباؤ یا انتشار کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ عام حالت ہے جب کہ مخصوص صورتوں یا استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ڈانڈے نیورائیت اور اعصابی خلل سے بھی جاتے ہیں۔ فرآڈ نے اپنے خطبات میں ایلن دلائی مثال بیان کی، جس کی کئی ماہرینِ نفسیات نے چھانچھانک کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی تخلیقات سے اس کی اعصابیت کا گہر تعلق ہے۔ اسی طرح دوستوفسکی کی شخصیت میں مرگی اور نفسیاتی الجھنوں کی وجہ سے جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی، اس نے فرآڈ اور ایڈلر ایسے ماہرین سے اس پر مضامین لکھوائے۔

ادب اور نفسیات کے مطالعات میں بالعموم ایک غلط فہمی ملتی ہے۔ یہ غلط فہمی اب اس قدر عام ہے کہ عوام تو عوام خود نقادوں کی اکثریت بھی اس میں مبتلا نظر آتی ہے۔ دراصل تحلیلِ نفسی اور نفسیات میں امتیازِ رفا نہ رکھنے کی بنا پر بعض اوقات ایک ہی سانس میں ایک کی بات دوسری سے منسوب کر دی جاتی ہے۔ یہ غلط فہمی نفسیات کے تمام ناقص اور متعصبانہ مطالعہ کی وجہ سے پیدا ہوا اور اس کی بنیاد اس لاعلمی

پر استوار ہے کہ تحلیل نفس اور نفسیات کی جدا گانہ اہمیت اور حیثیت نہیں ہے نفسیات ایک وسیع علم ہے۔ اور فرائد کے علاوہ اور بھی بے شمار ماہرین نے اسے سنوارا اور نکھارا جب کہ تحلیل نفسی اعصابی فعل کے علاج کا وہ طریقہ ہے جس کی اساس جنس اور لا شعور پر استوار ہے اور جس کی صداقت فرائد کی تحریروں سے آشکار ہوئی جب کسی تخلیق کار کی نفسی ساخت میں۔ جنس عوامل اور لا شعوری محرکات کی تفہیم کو اس کی تخلیقات کیلئے اشاریہ بنایا جائے تو یہ تحلیل نفسی کا طریقہ ہوگا۔ لیکن اس سے ہٹ کر کسی تخلیق کے اعصاب یا حسیات (جیسے بصری یا سمعی) پر عمومی اثرات کی بحث یا سماجی رشتوں میں نفسی اثرات کو اجاگر کرنا وغیرہ نفسیات کی ذیل میں آئیں گے۔

رہینے ویلک نے آسٹن ویرن کے اشتراک سے لکھی جانے والی کتاب "THEORY

OF LITERATURE" میں ان تمام مباحث کو ادبی نفسیات کی ذیل میں یوں

سمیٹا کر تخلیق کاروں کا انفرادی یا کسی نمائندہ حیثیت میں نفسیاتی مطالعہ، تخلیقی عمل کی تفہیم یا کسی تخلیق میں جاری و ساری نفسیاتی اصولوں کا جائزہ اور یا پھر قاری پر تخلیقات کے اثرات کی تحلیل و تشریح یہ سب کچھ ادبی نفسیات کا پہلو ہے گا۔

یہ وضاحت یوں ضروری تھی کہ تحلیل نفسی پر اعتراضات، نفسیات پر اعتراضات کی صورت میں پیش کیے جانے سے غلط بحث ہوتا رہتا ہے۔ یہ حقیقت فراموش کر دی جاتی ہے کہ یہ ایک طریقہ علاج ہے اور اس کی تکنیک وضع کرتے وقت شاید خود فرائد کو بھی یہ احساس نہ ہوگا کہ ایک زمانہ میں اس سے فن و ادب اور تنقید میں انقلابات برپا ہوں گے۔ علاوہ ازیں ایک عام انداز نظر یہ بھی ہے کہ جنس کو نفسیات کا مترادف سمجھتے ہوئے اس سے وابستہ اعتراضات کو نفسیات پر اعتراضات کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ حالانکہ جنس تو سائیکل کے متنوع مظاہر میں سے صرف ایک ہے۔

یعنی وہ کل نہیں جنمو ہے۔ اور پھر جس تخلیق میں جنس کا کھلا تذکرہ ہوا اس کا نفسیاتی ہونا بھی ضروری نہیں۔ دبستانِ گھنوکے بیشتر شعرا کے ہاں جنس نگاری کا قوی رجحان ہے لیکن ان میں سے شاید ہی کسی کے کلام میں وہ نفسیاتی نکتہ آفرینی طے جو مثلاً غلاب کے کلام میں نظر آتی ہے۔ یہی حالت "PORNOGRAPHY" کا ہے۔

جنس پر بیشتر اعتراضات تحلیل نفسی کی بنیاد پر کیے جاتے ہیں۔ تحلیل نفسی کا اصول یہ ہے کہ لاشعور میں دہلی ہوئی جنس خواہشات ارتقا طے پذیر ہو کر تخلیقات میں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ چنانچہ ان کے مطالعہ عکاسی اور تحلیل و تشریح سے فنِ ادب اور تنقید کو نئے موضوعات ملتا آئے، جن کی بنیاد پر اظہار کے سانچوں میں بعض اساسی تبدیلیوں سے

CHAIN REACTION

کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ ابھی تک جاری ہے۔

نفسیات پرستی اور غلو کی بنیاد پر ابتدا کچھ نقادوں کا رویہ ضرورت سے زیادہ ہی نفسیاتی خوش فہمی پر مبنی رہا، اس لیے بعض نقادوں اور بالخصوص تحلیل نفسی سے متاثر نقادوں نے تو اسے تخلیق کار کی شخصیت کے یہاں غانوں میں جھانکنے کے لیے کھل جا سم سم اور فیشی کے جہان میں اڑان کے لیے اسمِ عظم بھجھ لیا۔ اس ضمن میں خراگہ کے دوست اور اس کے مشہور ترین سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز کی مثال دی جاسکتی ہے، جس نے شیکسپیر کے ہیٹ کا تحلیل نفسی کے اصولوں کی روشنی میں جائزہ لیتے ہوئے یہ دعویٰ کیا :

”ہر وہ تفصیل جو تو رام کے داخلی معانی کا ہمیدہ کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے۔ یقیناً وہ شیکسپیر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے سراخ بھی بن سکتی ہے“

ارنسٹ جونز کی یہ مثال واحد نہیں، بلکہ اسی انداز پر مختلف اوقات میں مختلف نقادوں نے اوبیاتی کو اعصابی خلل کا مریض سمجھتے ہوئے اس کی تحلیل نفسی کی۔ ایسے نفسیاتی مطالعات کے نتائج دلچسپ بھی ہو سکتے ہیں، اور سنسنی خیز بھی، لیکن وہ پس

اور سنی غیزی پر تنقید کے تو اذن اور حقانی کی چھان پر شک کو تو قربان نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے تو محض کرداروں یا دوسرے امور کی تحلیل سے مصنف کی شخصیت کو سمجھنا یا تخلیق میں مت نئے مفاہیم کی جستجو کا مستند ابھی تک نزامی ہے، اور ایسی تنقید اس کے نتائج اور فیصلوں کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھنے والوں میں بعض نفسیاتی نقاد بھی شامل ہیں۔

اس کی سیدھی سی وجہ تو یہی ہے کہ جس طرح مریض کی عدم موجودگی میں اس کے خواہوں، ذہنی قابعوں، خواب، بیماری اور فحشی وغیرہ کی تحلیل غلط ہی نہیں بلکہ گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح بہت سی تخلیقات میں سے کسی ایک کی تحلیل کرنا بھی اتنا ہی خطرناک ثابت ہو سکتا ہے۔ کیونکہ اس طریقہ سے تخلیق کے لاشعور تک رسائی آسان کام نہیں۔

تخلیق کے حوالے سے تخلیق کار کے نفسیاتی مطالعہ کے لیے ایک بنیادی شرط بھی ہے یعنی نقاد کے پاس خود نوشت سوانح عمری، خطوط، ڈائری وغیرہ کی صورت میں ایسا نجی مواد موجود ہو۔ جس کی امداد سے تخلیق کار کی نفسی تصویر مرتب کی جاسکے، ورنہ ایسے مستند مواد کی عدم موجودگی میں محض تخلیقات پر انحصار کرتے ہوئے جن نتائج کا استخراج کیا جائے گا۔ ان سے نجی زندگی کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلنے کا احتمال ہے۔ اور حشر شرقی سیرت نگاری کے اساسی طریق کار۔ انسانی کمزوریوں اور عیوب پر پردہ ڈالتے ہوئے اسے اعلیٰ اور ارفع دیوتا بنا کر پیش کرنا پر نگاہ ڈالتے کے ساتھ جب یہ بھی ذہن نشین رکھیں کہ ڈائریوں اور خطوط وغیرہ کی صحت میں نجی حیثیت کا مواد بھی تقریباً ناپید ہے تو اردو میں نفسیاتی نقاد کی مشکلات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا۔ میر تقی میر کے ہاں ایسے اشارے کی کمی نہیں، جماس کی جنسی اور نفسی ذراعت کے غماز قرار دیے جاسکتے ہیں، جب کہ اس کے مقابلہ میں غالب کے ہاں اس نوع کے اشارے گونبشا بہت کم ملیں گے لیکن خطوط

میں بہت سا مواد موجود ہے۔ اس لیے میرے مقابلہ میں غالب پر نفسیاتی مضمون لکھنا کہیں آسان ہے۔ اب نفسیاتی اہمیت کے نجی مواد کی کمی ہیں اگر میرے کلام میں پابوسی ملے کے اشعار چن کر صرف ان ہی کی بنیاد پر اسے "POOT FETHISHIST" قرار دے دیا جائے، تو بات گوچونکا دینے والی ہے۔ لیکن یہ غلط بھی ہو سکتی ہے۔ ویسے ہی اگر غزل گو شعراء کے صرف اشعار ہی مد نظر رکھیں تو ان میں سے اکثریت کے ہاں "زنگیت" اور "نویت پرستی" (MABOCHISM) سے لے کر ہم جنسیت تک بہت سے مریضانہ اور کچے روی پر مبنی رجحانات مل سکتے ہیں۔ مگر نجی مواد سے تصدیق کے بغیر سب پر لیبل لگا دینا جائز نہ ہوگا۔

فرائد کیونکہ تحلیل نفس اور اس سے وابستہ مسائل کا خالق تھا۔ اس لیے وہ ان کی حدود سے بھی واقف تھا پھر ایک سائنس دان کا ذہن رکھنے کی وجہ سے وہ غلو کا بھی شکار نہ ہوا (حالانکہ اپنے نظریات کی حمایت میں سخت انتہا پسند واقع ہوا تھا) چنانچہ اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں واضح طور سے اس امر کا اظہار کر دیا تھا۔
 "معلوم ہوتا ہے کہ تحلیل نفسی سے لوگوں نے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی توقعات وابستہ کر لی ہیں۔ لیکن ہمیں یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیے کہ تحلیل نفسی ان دو امور پر اور یہی دو امور ہیں جن میں سب سے زیادہ

ملے۔
 ہائے جوانی شور گناں پابوسی کو اس کے ہوتے تھے
 اب چپ بیٹھ رہے ہیں کیسے ہاتھ بہت سے مل کر ہم
 پاؤں پر سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی
 گھیا پوچھو ہو سر پر میرے منت ہی منت ہے
 آنکھوں سے ہم سہلا سہلا تلوے اس کو جگاتے تھے

دلچسپی نظر رکھ کر جاتی ہے۔ کوئی روشنی نہیں ڈال سکتی تو یہ فن کار کی فطرت کے اسرار و رموز کی نقاب کشائی کر سکتی ہے۔ اور نہ ہی انہماک کے لیے اپنا لئے گئے ذرائع یعنی فن کارانہ تکنیک کی صراحت کر سکتی ہے۔

بالفاظ دیگر تفصیل نفسی صرف اسی صورت میں ہی تخلیق کار یا اس کی تخلیقات کے پیچ سلجھا سکتی ہے، جب تک کہ وہ ایمل زولا کی طرح خود کو نفسیات دانوں کے حوالہ نہ کر دے۔

تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ضمن میں خطوط اور ڈائری کے ساتھ خود نوشت سوانح عمریاں، "MEMOIRS" اعترافات

("CONFESSIONS") وغیرہ بھی بہت سودمند ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ غالب کے خطوط تو شہرت رکھتے ہی ہیں۔ شبلی اور اقبال کے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خط بھی — نفسیاتی اہمیت میں کم نہیں اور ٹاکٹر وحید قریشی نے تو شبلی کی حیات معاشقہ کی اساس ہی ان خطوط پر استوار کی۔ اسی طرح میر کی ڈکریز سے بھی کچھ نوا حاصل کیا جاسکتا ہے۔ میراود مومن وغیرہ نے جو مشنویاں اپنے عشق پر لکھیں۔ وہ بھی ایک طرح سے اعترافات کی فہرل میں آ جاتی ہیں۔ اردو میں تو کم لیکن یورپی ادب میں ایسے نجی مواد کی کمی نہیں جس سے کسی تخلیق کار کی نفسیاتی شبیہ تیار کی جاسکے۔ ڈاکٹر اینڈرمنڈ برگ نے خود نوشت سوانح عمریوں میں نئے دالے تمام مواد کے بارے میں بھی عتا طار بننے کا مشورہ دیا ہے۔ یعنی ہر کتاب کو اس کی FACE VALUE پر ہی من و من تسلیم نہ کرنا چاہیئے۔ یہ اس لیے کہ بعض اوقات لکھنے والا نا کردہ گناہوں کی لاشعوری تسکین کے لیے بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر بعض معاملات میں مبالغہ سے کام ہی نہیں لیتا، بلکہ اپنے لیے جواز وغیرہ بھی مہیا کرتا ملتا ہے۔ اس لیے ہر سطر پر ایمان لانا ضروری نہیں۔ تب تکلف "قسم کی سوانح عمریوں کے باب میں اور بھی احتیاط لازم ہے کیونکہ زریب داستان

کے لیے بھی بہت کچھ بڑھا دیا جاتا ہے۔ خصوصیت سے جنس کے بیان میں! اور جب فریڈنگ بیرس، ہنری ملر اور جوش ایسے حضرات اپنی سوانح کو جنس مہبت پر مشتمل فارمولوں میں بیان کرتے ہوں تو بلاشبہ یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا یہ واقعی اتنے پر ثبوت ہیں؟ کہیں یہ تو نہیں کہ اپنی مردانگی کے بارے میں جو شکوک ہیں، ان کی بنا پر اپنے ساتھ ساتھ دنیا والوں کو بھی کام دیو" باور کرنا مقصود ہو؟ اس کے برعکس دوسری انتہا پر فرمائے ایسے لوگ بھی ملیں گے۔ جس نے اپنے خودنوشت حالات میں اپنی محبوبہ کا نام تک بھی نہ لکھا۔ جب ارنسٹ جونز نے شادی سے پہلے محبوبہ کو "فرانڈ" کی شادی بھی اسی سے ہو گئی تھی، لکھے گئے خطوط شائع کیے تو فرانڈ کی زندگی کا یہ پہلو بھی سامنے آیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس قسم کی تحریروں میں بھی افراط و تفریط ملتی ہے۔ ان پر مستزاد یہ کہ ان تحریروں کا سرچشمہ بالعموم "رنگسیت" ہوتا ہے۔ جب ایسی کجی اور شخصی تحریر کا یہ حال ہو سکتا ہے تو پھر خالص ادبی تحریروں پر کیسے ضرورت سے زیادہ اعتبار کیا جاسکتا ہے؟

اس موقع پر یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ اگر تخلیقی مسائل اور تنقیدی مباحث کے حق میں تحلیل نفسی کا دائرہ کار اتنا ہی محدود ہے تو پھر زندگی کے دیگر شعبوں کے ساتھ ادب، فنون اور ابلاغ کے دیگر ذرائع اس سے کیونکر اتنے متاثر ہوئے؟ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اساسی طور سے ایک طریقہ علاج ہونے کے باوجود بھی اس نے سماج، اخلاق، مذہب اور تہذیب و تمدن سبھی کے ضوابط، مسئلہات اور اقدار پر کاری ضربیں لگائیں، تحلیل نفسی کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ ناآسودہ جنسی خواہشات کے دباؤ اور ان کے ارتعاج کے متنوع انداز ہی تخلیقات کا باعث ہیں، یعنی عدم آسودگی کی صورت میں جنسی توانائی ("LIBIDO") کا تخریب کے بجائے تعمیری اور فن کارانہ مقاصد کی طرف رخ موڑ دیا جاتا ہے۔ یہ جوہری توانائی کے پرامن استعمال ایسی بات

ہو جاتی ہے۔ گویا جنس کے دباؤ اور ارتقاع سے جنم لینے والے عمل اور رد عمل ہی میں رازِ تخلیق نہیں ہے۔ یہ نکات یوں ہم سے کہ جنس توانائی کے ذخیرہ کی بناء پر لاشعور یا دبی الشطر میں تو تحریک کی علامت بنتا ہے لیکن ارتقاع کی بدولت لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے جس طرح ایک بڑے بندے سے دور دراز کی خبرزینیں شاداب ہو کر ہلکا آفتی ہیں۔ اسی طرح لاشعور کی توانائی تخلیقات کے لیے محرک ہی نہیں بنتی بلکہ مخصوص انداز سے ان میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ تخلیق کار اس کیفیت سے نا آشنا نہیں، جس کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہوتے ہیں۔ غالب مرید خاں کو نوائے سروش سمجھتے ہوئے آتے ہیں غیب سے یہ ضامین خیال میں کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیکن نفسیاتی تحقیق کی اصطلاح میں ہم سے تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی قرار دیں گے۔ بعض اوقات تخلیق میں خود تخلیق کا بخود کو جذبہ خارجی سرخوشی اور عالم کیف میں پاتا ہے۔ شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذبہ ایسے الفاظ و تصور کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ کیا ہے؟ یہی لاشعور کا تخلیقی بننا ہے۔ تخلیق کار کی اس خصوصیت نفسی کیفیت کو صرف صوفی کے جذب وستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے سامنے محسوس کرتے ہوئے اسکی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سائیکل لاشعور سے بہت ہوتی ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیات الہی سے، ایک کی تخلیق دوسرے کا کشف ہے، تخلیق کار کیونکہ خود کو معاشرہ کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے، اس لیے وہ اس نفسی واردات یا داخلی خلل کے سفر میں جو ہمت خواں طے کرتا ہے ان کی روداد اپنے آپ سے ہم چشموں کو سننا کر ذہنی پایدگی پاتا ہے۔ لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور درو کے بقول تو :

سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع ہو کہ ہم
ہم یہ کہاں جمال جو کچھ گفتگو کریں

گو فرائڈ نے ارتعاج کا نظریہ پیش کر کے لاشعور کی تخلیقی استعداد کی طرف توجہ دلائی تھی۔ لیکن اسے کیونکر ادب سے اساس چسپی نہ تھی، اس لیے اس نے تخلیقی عمل اور لاشعور کے باہمی روابط کی تلاش ضروری نہ سمجھی، یہ کام فرومگ نے کیا، جس نے لاشعور کے دو حصے کرتے ہوئے ایک کو اجتماعی لاشعور اور دوسرے کو نجی لاشعور کہا۔ اس لحاظ سے فرائڈ کا لاشعور فرومگ کا نجی لاشعور قرار دیا جاسکتا ہے اس نے اصل اہمیت اجتماعی لاشعور کو دیتے ہوئے اسی سے تمام تخلیقی عوامل وابستہ کیے، نجی لاشعور کے برعکس اجتماعی لاشعور اس وسیع کل کا نام ہے جس کے محیط میں قدیم انسانی آوار کے ذہن کی تمام کارکردگی سے لے کر تمام متاخرین نسلوں کے ذہنی اعمال تک سمٹ آتے ہیں۔ چنانچہ اس نے ایک اور نفسیات وال کے اس نقطہ نظر کو تسلیم کیا کہ :-

”لفظ کی نقاب کے پیچھے قدیم آوار کے الفاظ کی بازگشت کا نام شاعری ہے“ لے

اس کے خیال میں :-

”اجتماعی لاشعور ہی سے فنکار اس دھارے سے روشناس ہوتا ہے جو ہنر کا تاریک اور پریشان کن معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے قوی تخلیقی محرک بن جانے کی صورت میں ادب پارہ اشاراتی کم اور اظہاری زیادہ ثابت ہوتا ہے“ لے

مزید بریں :-

”اجتماعی لاشعور خیالات کی پیدائش کا باعث نہیں بنتا بلکہ خود

خیالات کے داخل امکانات اچانک کرتا ہے، اسی سے نینسی کی بلند پروازی کی حدود بھی معین ہوتی ہیں؟^۱

عام زندگی میں لاشعور کی کارکردگی کا مظاہرہ خوابوں وغیرہ کی علامات کی صورت میں کیا جاسکتا ہے۔ یہی علامات لاشعور کے تخلیقی عمل کے تحت ادبی اور فنی تخلیقات کی علامتوں کی جنم دہی کا باعث بنتی ہیں۔ علامات کی اہمیت کو فریڈ ایڈلر اور شوونگ تینوں ہی نے تسلیم کیا ہے۔ البتہ ان کی تشریح و تحلیل میں اختلافات ہیں، فریڈلے کے خیال میں جنس علامت کی اساس ہے۔ جبکہ ایڈلر کے خیالات میں احساس کمتری کی بنیاد پر وہ قوت، توانائی اور اقتدار کی غماز ہیں۔ شوونگ کے ہاں دونوں کے مقابلے میں زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے۔ چنانچہ اس نے اساطیر، صحائف، علم الانسان مثلاً، یکہیاگری، وحشی قنوں، اعصابی فعل کے مریضوں اور تخلیقات کے تقابلی مطالعات کی روشنی میں عملی اور تخلیقی زندگی میں ان کے اثرات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی اہمیت واضح کی۔ مثلاً سانپ کی علامت میں، فریڈلے کے خیال میں یہ مردانہ عضو مخصوص کی ہے، ایڈلر کے خیال میں دوسرے پر چھا جانا اور اسے زیر کرنا، جبکہ شوونگ اسے عبودیت کی علامت قرار دے گا۔ جدید نظم گو شاعر کے ذہن کی تفہیم کے لیے علامات کلید کی حیثیت رکھتی ہیں۔ آج بعض شعراء خصوصی طور سے اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے جو نئی نئی علامات بنا رہے ہیں یا بعض کے ہاں جنگل اور فطرت سے جو ربط قائم ہے اور جس کی انتہا "PAGANISM" تک جاتی ہے، ایسے میں شوونگ کے افکار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے اور تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی کے اظہار کا ایک توانا انداز قرار پاتی ہیں۔

^۱ "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" P.246

۱۔ اس مقصد کے لیے وہ افریقہ اور امریکہ کے بعض قبائل کے ساتھ رہتا بھی رہا تھا۔

اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ یہ علامات کسی خاموشی یا تحریک یا نظریہ سے شعوری طور سے نہ قبول کی گئی ہوں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کی ہم نوائی میں سویرا اور سرخ سویرا ایسی علامات کا لاشعور سے کوئی تعلق قائم نہ ہوگا۔ نفسیاتی اشاریہ بننے کے لیے علامت کا براہ راست اظہار اساسی شرط ہے اگر فیشن یا انصاف کے طور پر دوسروں سے علامات اخذ کی جاتی ہیں تو صوتی حسن، معافی کی تہ داری اور ابلاغ کی تکمیل کے باوجود بھی لاشعوری جذبہ سے عاری ہی رہیں گی۔ جب کہ برعکس صورت میں تخلیق کار پریشم کے پڑے کے مانند اپنی اعصابیت یا ترنگسیت کا ایک خول سا بنا کلاس میں ایسا گم ہوتا ہے کہ بعض اوقات اسے اپنی فوات کی آگہی بھی نہیں رہتی۔ نتیجہ میں میراجی کی بعض علامات کی طرح علامات اتنی نجی ہو جاتی ہیں کہ اعصابی غفل کے مریض کے خوابوں کی علامات کی طرح وہ پھر تنقید کی حد سے باہر ہو کر نفسیاتی معالج کے مصرف کی چنپیں بن جاتی ہیں۔ ایسی علامات ابلاغ تو نہیں کر پاتیں، البتہ تخلیق کار کی مریضانہ شخصیت یا انفرادیت یقیناً اجاگر کرتی ہیں۔

نفسیات میں خود کار تحریر (اور خود کار تصویر) بھی ایک طریق علاج ہے۔ مریض سے کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے سمجھے لکھتا شروع کرے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دیا جائے اس کا مقصد شعور کے پردے درمیان سے ہٹا کر قلم اور لاشعور میں ربط پیدا کرتے ہوئے مرض کے ضمن میں، مخفی محرکات کی نشاندہی کرنا ہے۔ ابتدا میں مریض امتناعاًت ("INHIBITIONS") کی بنا پر رکاوٹ محسوس کرتا ہے۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ وہ خود فراموشی کے عالم میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں خود کار بنتی ہے۔ یہ مثال اس لیے پیش کی گئی کہ تخلیقی خود کار تحریر نہیں۔ خود کار تحریر کا سرچشمہ بھی لاشعور بنتا ہے اور تخلیق سے تحریر کا بھی؛ لیکن خود کار تحریر کی صورت میں لاشعور تخلیقی کارکردگی نہیں کرتا، جبکہ تخلیقات کی صورت میں لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ اظہار

تخلیقی لاشعور کا وسیلہ اور ابلاغ اس کا افاوہ ہے۔ اس بے تخلیق کار اور قاری کے
دنیاں تخلیق سے جوڑتی تعلق جنم لیتا ہے۔ اس کی نفسیاتی اہمیت مسلم!

تخلیق کار کا مہیا اب اہم ہمارے جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے وہی اس کا انعام ہے
کیونکہ جن نفسی محرکات نے اسے مائل تخلیق کیا وہ اب اس میں بقول آئی اے چرٹو نایک
خاص نوع کی نفسیاتی مطابقت پیدا کرتے ہیں۔ اس نے سی کے اوگڈن کے اشتراک سے
لکھی جانے والی "THE MEANING OF MEANING" میں ایسی نفسیاتی
مطابقت کو تخلیق کار کے بے سو و مند قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اگر قاری
مطالعہ کا صحیح شعور رکھتا ہو تو تخلیق سے وہ بھی نفسیاتی مطابقت کرتے ہوئے ان نفسیاتی
قوائد سے متفق ہو سکتا ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے ابلاغ کا جائزہ لیں تو بھی نیا زاویہ ملتا ہے۔ کیونکہ اب ابلاغ
اسلوب ہی کا نہیں بلکہ تخلیق کار کی کل شخصیت کی نفسیاتی اساس کا مستند بن جاتا ہے۔
اور یہ نفسیاتی اساس کیا ہے؟ تخلیقی لاشعور، تخلیق کار کے بے اس کے ماحول اور ہر
روز وقوع پذیر ہونے والے واقعات و حوادث (نہی یا اجتماعی) وغیرہ کی صورت میں
گوپوری زندگی خام مواد مہیا کرتی ہے۔ لیکن وہ ان سب سے یکساں طور سے بہرہ ور
نہیں ہوتا بلکہ لاشعوری طور پر رد و قبول کا عمل جاری رہتا ہے اور یوں میلانات،
رجحانات، پسند و ناپسند اور فوجی تعصبات و ماحول لاشعور کے آلات ثابت ہوتے
ہیں۔

اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ نفسیاتی مطابقت کے فروغ اور بالخصوص
لاشعور سے برستی دلچسپی اور عام زندگی میں لاشعوری محرکات کی چھان پھٹک اور
تخلیقات میں لاشعوری عوامل کی تحلیل اور ان سب سے وابستہ مباحث نے سماجی تحریکات
(TABOOS) اخلاقی مہوا بطل اور ندر ہی قوانین کو بھی بے حد متاثر کیا۔ ادب پر

ان نئے مباحث کا یہ اثر ہوا کہ افلاطون کی جمہوریہ کے بعد سے ادب اور اخلاق سے متعلق جن مسائل کو نزاعی حیثیت حاصل رہی اور صدیوں کی بحث و تھیس کے بعد جو چند نظریات یا مستحکمات قرار پائے تھے۔ وہ بے سود نظر آنے لگے۔ کیونکہ ان نفسیاتی مباحث نے اخلاق کی اہمیت کو براہ راست چیلنج کیے بغیر ہی فہمنوں میں یہ سوال ضرور پیدا کر دیا کہ جب فرد کے افعال لاشعوری محرکات کا اثر ہیں تو پھر ان پر گرفت کسے کیا منی ؟ ادب کی دنیا میں ایسے سوالات ابھرے۔ ادب کو صرف فرد کے شعوری طرز عمل تک محدود رہنا چاہیئے یا اس سے ہٹ کر باطن کی بھی عکاسی کرے ؟ کیا تخلیق کار کو لاشعور اور اس کے عوامل کی چھان پٹنگ کہتے ہوئے ان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی ذمہ داری قبول کرنی چاہیئے ؟ اگر جواب انہیات میں ہو تو پھر یہ نزاعی سوال جنم لیتا ہے کہ اس تسکین کی نوعیت اور حدود کیا ہیں ؟ کیا اسی تسکین سے تزکیر کا کام بھی لیا جائے یا اس کی خاطر ادب کے روی کی دلدل بن جائے ؟ اور اگر حدود متعین کرتے ہوئے قدغن لگائی جائے تو وہ کس انتہا تک ہو ؟ اور اسی سے یہ سوال کیا کہ کیا ادبی احتساب سے نفسیاتی یا سماجی فوائد حاصل ہو بھی سکتے ہیں ؟ الفرض مسئلے ہی مسئلے ہیں اور ہمیشہ ہی ہمیشہ۔

لاشعور بہم اور شعور کے مقابلہ میں لا " سہی لیکن اس کی کار فرمائیوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ تخلیق کار شعوری طور سے لاشعور کے تخلیقی عمل سے آ آشنا ہی کیوں نہ ہو مگر وہ اس کے محرکات و محرکات پر طاری کرتے ہوئے اس چمن کو بونٹ میں بند کرنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ وہ اس میں کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ اس کا انحصار جن کی کمزوری پر نہیں بلکہ منتر کی طاقت پر ہے۔ مگر جس طرح ناگہا پابند نے نہیں۔ اس طرح لاشعور کو الفاظ کے ظاہری مفہوم کا پابند کرنا آسان کام نہیں۔ لاشعور تو جام کی تہ میں عکس جام ایسی حالت ہے کہ ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے، لیکن اس کے باوجود اس

ہلند منزل کی تعمیر میں تخلیق کاروں ہنی ہفت خواں نے کرتے ملتے ہیں، آج اوب میں ہیئت
 الفاذا، تراکیب اور بلاغ کے دیگر فوائد کے ضمن میں تجربات اور مستلمات سے احتراز کے
 رجحان میں جو صد رنگی ملتی ہے۔ وراصل اس میں بھی یک رنگی ہے وہ یوں کہ لاشعور
 مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور یہ سارا کھیل تخلیقی لاشعور کا رچا یا ہوا ہے۔

ادب — نرگسیت کے آئینہ میں

نرگسیت کی اصطلاح جدید نفسیات کا عطیہ ہے، لیکن یہ رجحان انسان اتنا ہی قدیم ہے۔ ہر چند کہ نرگسیت بدنام سی ہے، کیونکہ الفت و ذات سے جنم لینے والی خود پسندی اور تشہیر ذات کو اخلاق لحاظ سے کبھی پسند نہ کیا گیا۔ تصوف میں نفیِ خودی اور دولتِ نفس پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ نرگسیت ان اساسی رجحانات میں سے ہے جو محرک کی صورت اختیار کر کے شخصیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ گونفسیاتی مباحث میں اسے خاصی دیر کے بعد اہمیت حاصل ہو سکی۔ لیکن انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی کے تمام ذرائع میں اس کی رنگ آمیزی دیکھی جاسکتی ہے —

ہیولاگ ایلس نے ۱۹۳۳ء میں یہ لکھا تھا :-

”گوچالیس برس قبل اس کا علمی وجود معدوم تھا۔ مگر انسانی اور

شعری ادب میں مدتوں سے اس کے واضح سراغ ملتے ہیں“۔^۱

عام انسان بالعموم اور تخلیق کار بالخصوص اساطیری فرگس کی مانند اپنے فن کے آئینہ

میں تمام عمارتیں عکس ہی دیکھنے میں مست نہیں رہتے بلکہ دوسروں کو بھی (شہزادے۔

زیب انفسار کے الفاظ میں) سامان خود بینی کی طرف راغب کرتے رہتے ہیں۔

مورنگسیت اور فرگس کی اصطلاحات یونانی اساطیر کے ایک واقعہ سے اخذ شدہ

ہیں۔ لیکن ادب اور نفسیات میں ان کی عمر اس واقعہ اتنی بھی نہیں۔ فرانسیسی مصنف

ریے گورمان نے پہلی مرتبہ فرگسیت ("NARCISSIM") اور سپینی ناول نگار

ولیرانے فرگس ("NARCISSISTIC") کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ مگورمان کی

کتاب "PHYSIQUE L'AMOUR" ۱۹۰۳ء میں اور ویرانے کے مختصر افسانوں

کا مجموعہ ۱۸۸۷ء میں طبع ہوا۔ ان افسانوں میں سے ایک کی ہیروئن کی زبان سے یہ فقرے

ادا کرنے گئے ہیں۔

”میں تو آقا کل فرگسی بنی ہوئی ہوں، میں اپنے ہونٹوں کو اپنے آئینہ

کی سرو سطح پر ثبت کر کے اپنے ہی عکس کے بوسے یقی ہوں“۔^۲

نفسیات میں انہیں بعد میں اصطلاحات کا درجہ ملا۔ مشہور ماہر جنس ہیڈلگکس

نے سب سے پہلے فرگس ایسے میلانات“ کہا، فاکسٹریک نے جب اسی انگریزی مضمون

۱۔ "PSYCHOLOGY OF SEX" P.119

۲۔

بقول ٹی۔ ایس ایلیٹ۔

"MIRROR TO MIRROR, REFLECTING VANITY"

۳۔ GRACE, STEWART "NARCISSUS" p.24

کا جرم میں ترجمہ کیا تو ٹرگس ایسے میلانات "کے لیے "NARCISMUS" کی اصطلاح ساخت کی اور جی جرمین اصطلاح بعد ازاں روپ بدل کر انگریزی میں "NARCISSISM" اور گیت اپنی طے۔ اور اس سے ٹرگس کا لفظ حاصل ہوا۔

فرائڈ جب تحلیل نفسی کے ذریعہ انسانی شخصیت میں نفس اور جنس میلانات اور شہوانی محرکات کا کوجہ مگانے کے دوران انفس ذات تک آپہنچا تو ۱۹۱۰ء میں اس نے ڈاکٹر نیک (HACKE) سے ٹرگسیت کی اصطلاح مستعار لی، تحلیل نفسی پر اپنے چھ بیویں خطبہ میں اس نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ فرائڈ کے خیال میں ٹرگسیت غائبانہ عالمی سطح پر ہی اس خصوصیت کی حامل ہے کہ یہ دیگر اشیاء سے محبت کا سرچشمہ بن جاتی ہے؟ مکے بعد میں فرائڈ کے شاگرد اوٹو رینک نے اس نظریہ کے امکانات میں مزید اضافہ کیے۔ اس حد تک کہ خود فرائڈ بھی ۱۹۱۴ء میں اپنے نظریہ ٹرگسیت کی تشکیل نو پر مجبور ہو گیا۔

اوٹو رینک کی تحقیقات اور ذہن رسا کے نتیجہ میں ٹرگسیت کو نفسیات کے بنیادی مباحث میں شامل کر لیا گیا اور دیگر نفسیات دانوں اور علم الانسان کے ماہرین نے فلسفہ کلچر مذہب اور فنون لطیفہ کا اس کی روشنی میں جائزہ لینا شروع کیا۔ جیمز فریزر کے تصنیفات کا نئے سرے سے مطالعہ کیا گیا۔ ROHEIM نے معاشرہ اور اس کے ادب و فنون میں ٹرگسیت دریافت کی جب کہ فریزی (FRENCZI) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ خود فطرت میں ارتقاء کا قانون بھی ٹرگس اصولوں پر کاربند ہے، گویا فطرت بھی کسی مجاہد

۱۔ HAVELOCK ELLIS "PSYCHOLOGY OF SEX" p.120

۲۔ "A GENERAL INTRODUCTION TO PSYCHO-ANALYSIS" p.422

۳۔ م ۴۲۳: ایضاً

کی مانند ،

آرامش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

گو عام طور سے نرگسیت کو الفت ذات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے مگر انبیات میں اس الفت کی اساس جنس بنتی ہے ، فرزند نے اپنے طفلانہ جنسیت کے نظریہ میں مرد میں جنسی ارتقاء کے جو مدارج مقرر کیے ، نرگسیت بھی ان میں سے ایک ہے ، بچہ کی عمر کے پہلے پانچ سالوں تک بالعموم اس کی مد بندی کی جاتی ہے ، اس عہد میں ابلی تک بچہ نے اپنے تناسلی اعضاء سے تعارف نہیں پیدا کیا ، اس لیے وہ اپنی ذات کو چاند کجے ، خود ہی چکوری بنا ہوتا ہے ،

فرزند نے نرگسیت کو ابتدائی اور ثانوی میں تقسیم کرتے ہوئے دونوں کے اساسی اختلافات واضح کیے ، ابتدائی نرگسیت کا مرکز جسم اور اس سے وابستہ جنسی اور حسی — استغنازی کیفیتیں ہیں ، اس کا مظاہرہ بچوں میں خود لذتی کی مختلف انواع صورتوں میں کیا جاسکتا ہے ، جب کہ ثانوی نرگسیت کا جسم نہیں بلکہ ذہن محور ہوتا ہے ، اور اس کا مظاہرہ تکمیل ذات کے لیے حصول مقاصد سے وابستہ فرائز اور مسرت میں کیا جاسکتا ہے ،

صحت مند ماحول ہوا اور بچہ بھی مریضانہ میلانات سے تہی ہو تو ایسے میں ابتدائی نرگسیت نقصان کا باعث نہیں بنتی بلکہ اس کے برعکس بچہ کو پہلی مرتبہ جنسی تحریکات سے روشناس کراتی ہے ، لیکن جب گھر کا ماحول مریضانہ رجحانات کی آماجگاہ بنا ہو تو بچپن کے حالات اور دیگر لاشعوری محرکات کے باعث بچہ جنس پر مبنی انسی الفت ذات کا رخ خارجی اشیاء کی طرف موڑنے میں ناکام رہے تو پھر غرائبی پیدا ہوتی ہے ، اور ماہ و سال گزرنے کے باوجود وہ جنسی اور جذباتی لحاظ سے بچہ ہی رہتا ہے ، اس صورت

میں ابتدائی رنگیت ابھی خاصی دلدل کی صورت اختیار کر کے جنسی نشوونما میں رکاوٹ
 ہی نہیں بنتی بلکہ صحت مند شخصیت کے فروغ میں رکاوٹ پیدا کرتے ہوئے ثانوی رنگیت
 کو بھی مریضانہ روپ دے کر آنا، غرور اور کبر و غرور کی موجب بنتی ہے۔

اپنی عمومی صورت میں رنگیت (اگر اس سے وابستہ پراسراریت یا کوڈ ہن سے
 خارج کر دیا جائے) نارمل حدود میں رہ کر فرد میں اعلیٰ مقام کی نگین پیدا کرتے ہوئے
 ارتقاع کے عمل کو شخصیت کا عکاس اور انفرادیت کا مظہر بنا دیتی ہے۔ انفرادیت مریضانہ
 نہ ہو تو انہماک کے لیے ایسا فنکارانہ اور خلاقانہ انداز اختیار کرتی ہے کہ ذات کی تمام جہتیں نمایاں
 ہو کر سامنے آ جاتی ہیں۔ اس کا ادب کے علاوہ دیگر فنون لطیفہ اور خصوصیت سے معصومی
 میں بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اگر وہ ایک مصور رنگوں کے انتخاب برش کے ہالہ اور کپوریشن
 سے بھی انہماک رکھتا ہے۔ لیکن سیلف پورٹریٹ تو یقیناً خاص رنگی رجحانات کی پیلاوار
 ہے۔ بیشتر مصوروں نے اپنے پورٹریٹ بنانے میں پس منظر رنگ، مختلف عناصر کی ترتیب و
 امتزاج اور ان سب پر مستند اپنے چہرہ کے تاثرات اور اندازِ شست سے بھی اپنی ذات
 کا تاثر دینا چاہا ہے۔ اور بعض تصاویر تو اتنی مسوور کن ہیں کہ وہ ہن بد توں ان کے ظلم سے
 آنا نہیں ہو سکتا۔ فرانس کے مشہور تاشرائی مصوروں پال گاگین (GAUGUIN)

اور وان غوف (VON GOUGH) کی مثال بہت نمایاں ہیں۔ دونوں نے پریشانی
 اور مفلوک الحالی میں عمر بسر کی۔ آج ان کی تصویر لاکھوں میں بک سکتی ہے۔ لیکن خود
 انہوں نے انہیں کوڑیوں میں بیچا۔ پال گاگین کے سیلف پورٹریٹ اس کی مجروح روح
 کے ساتھ ساتھ اس کی انا کے بھی مظہر ہیں۔ بالخصوص وہ تصویر جس کے پس منظر میں
 مسیح مصلوب کی شبیہ کو بطور استعارہ استعمال کر کے ایک لحاظ سے خود اسے اپنی زندگی
 کی علامت قرار دے دیا۔ وان غوف نے سیلف پورٹریٹ کے ساتھ ساتھ اپنے صدمت
 طلب جوتوں، پائپ اور کمرے کی کھڑکی تک کو بھی پیش کیا اور اس انداز سے کہ وہ خود

اس کی کہانی کہتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے مصوری کے بارے میں یہ کہا تھا کہ یہ محض ہاتھوں سے تخلیق کرنا نہیں بلکہ یہ تو ہماری روح کی گہرائیوں سے پھوٹنے والی چیز ہے۔ اسی طرح ایک جرمن مصور ایڈورڈ مونڈک ایک تصویر میں ایک ادائے خاص سے منہ میں سگریٹ دبانے کھڑا ہے۔ اس کا انداز ایک عظیم شخصیت کا ہے۔ لیکن لوگ اسے دیوانہ کہتے تھے۔

نفسیاتی لحاظ سے جائزہ لینے پر انشائیہ کو بھی سیلف پورٹریٹ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ تصویر موقوفہ سے بنتی ہے، تو یہ قلم سے تکنیک اور طریق کار میں فرق ہے لیکن فزکسی محرک دونوں میں مشترک ہے، چنانچہ انشائیہ کے بیشتر نقادوں کا اس پر اتفاق ہے کہ یہ صنف انکشاف ذات اور ابلاغ ذات کے لیے وجود میں آئی، انشائیہ تحلیل نفس سے پہلے کی چیز ہے لیکن انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت بعض اوقات اس نفس سرریض کا خیال آتا ہے جو ماہر تحلیل نفس کے سامنے ایک آرام دہ کوچ یا دیوانہ پریشا اپنے خیالات کا کسی ربط یا پے ربل سے گمراہ لکھتے اظہار کیے جا رہا ہو۔ مگر انشائیہ نگار کی ان بظاہر بے ربط اور بعض کے نزدیک لالینی باتوں سے بہت کچھ معلوم کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ پس پردہ لا شعور کا طوطی بولتا ہے۔ ہڈن نے انشائیہ کی اس کیفیت کو داخلیت سے تعبیر کیا۔ لارڈ برکن ہیٹھ نے افشائے ذات۔

نظیر صدیقی کے خیال میں انشائیہ کے مظاہرے کے لیے وجود میں آتا ہے۔
لارڈ برکن ہیٹھ نے انشائیہ کے با دا آدم مانتین کے انشائیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا:

”اس عنوان (ایتے) سے دراصل اس کی کیا مراد تھی، میرے خیال میں تو مانتین اپنی ان تحریریں سے نثر نگاری کی سعی کرتے ہوئے دراصل انشائے ذات کی ناکام کوشش کر رہا تھا؟“

خود مانتیں نے اپنی کاوشوں کو یوں متعارف کرایا تھا ،

قارئین کرام ! یہ صداقت سے بھرپور کتاب ہے۔ آغاز مطالعہ سے پیشتر ہی میں تنبیہ کر دوں کہ اس کی تحریر غافلانہ اور شخصی مقاصد کے لیے ہے۔ اس لیے نوتوں نے آپ کی احتیاجات کو مد نظر رکھا ، اور نہ ہی اپنی شہرت کو۔ اس کی تکمیل کے لیے میں اپنی قوتوں کو بے کافیا پاتا ہوں۔ میں اس میں تصنیف اور فن کاری سے کام لے، بغیر سیدھی سادھی اور فطری تصویر کشی کرنا چاہتا ہوں ، کیونکہ یہ میری اپنی تصویر ہے۔ اس میں میری کوتاہیوں اور بوجھبجوں کی تفصیل میں دائرہ تہذیب میں رہتے ہوئے مل جائے گی اگر میں ان اقوام سے متعلق ہوتا ، جن کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ابھی تک فطرت کے ابتدائی اصولوں کے مطابق شیریں آزادی سے زندگی بسر کر رہے ہیں تو یقیناً ماننے کے میں بعد دست اپنی غریاں تصویر بنا دیتا۔

پس اسے قارئین ! اس کتاب کا واحد موضوع میں خود ہی ہوں۔ اس لیے آپ کو اپنی فرصت کے اوقات اس بے کار اور بے مصرف موضوع پر ضائع کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ، اس لیے اسے قارئین ! مانتین آغا یکم مارچ ۱۵۸۰ء کو افغان کہتا ہے ؟

مصدوری اور ادب کی ان دو مثالوں سے جہاں تخلیق کار کی شخصیت میں فرنگی عناصر کی توانائی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا وہاں اساسی اہمیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر تخلیق کار کی فرنگیت اتنی شدید کیوں ہوتی ہے۔ اس سوال کا مختصر ترین الفاظ میں جواب برتر وجود کی تلاش میں دیا جاسکتا ہے ، اگر الفت فات مریشاذا اور مضالفت برائے فات ہی ہے تو یہ ایک طرح سے نفسی جلق ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے اور وہ ہر ایک کی فات سے آنکھیں بند کر کے اپنی فرنگیت طمع کے آئینہ میں بننا سنو مار رہا ہے ،

(ملے ، حاشیہ رنگے صفر پر ملاحظہ فرمائیں)

لیکن اس منفی پہلو سے قطع نظر نرگسیت اپنے مثبت روپ میں شخصیت کے ارتقار کے لیے راہ ہوا کرکتے ہوئے ترقی کے امکانات روشن کرتی ہے۔

فرائڈ نے ایک موقع پر لکھا تھا کہ جنین ہی ایک ایسا ذی روح ہے جو ہر لحاظ سے مکمل نرگسی ہے، جنین تمام دنیا سے الگ اور احتیاجات کے پکڑے آزاد ہی نہیں ہوتا بلکہ اسے صرف اپنی ذات ہی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنے یکہ و تنہا ہونے کا احساس ہی اسے ہر لحاظ سے مکمل نرگسی بنا دیتا ہے، کیونکہ سارے تر کے الفاظ میں ابھی تک وہ دوسروں کے جہنم میں زندگی بسر کرنے پر مجبور نہیں ہوا۔ ابھی تک وہ اپنی جنت کا نحو ہی مالک ہے اور وہ جنت ہے اس کی اپنی ذات؛ لیکن پیدائش کے بعد یہ حالت نہیں رہتی، اس کے وجود کا طلسم باطل ثابت ہوتا ہے اور ذات کے نرگسی رجحانات قدم قدم پر دوسروں کی نرگسیت سے متعام ہوتے ہیں، معاشی ضوابط، سماجی تحریکات، مذہبی قواعد اور تعلیم و تربیت، یہ سب کچھ ایک لحاظ سے شخصیت کی نشوونما میں نرگسی رجحانات کے لیے ہی کام کرتے ہیں۔ جو مالی کی تپنی جھاڑ جھٹکا کے لیے؛ گو بچپن میں نرگسیت جنسی

لے۔ بقول جگر مراد آبادی،

اپنے ہی حسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں
میری آغوش کو اب حسرتِ آغوش نہیں
دیکھئے کیا شور اٹھتا ہے حریمِ ناز سے
سانے آئینہ رکھ کر خود کو اک سجدہ کریں

بقول غالب،

پتہ کہتے ہو خود بین و خود آرا مہوں نرگیوں ہوں
بیٹھا ہے بٹوا آئینہ بیسا میسرے آگے

روپ میں ملتی ہے۔ مگر بعد ازاں الفتِ ذوات اور پھر اس کے حوالے سے دوسروں کی محبت کی تعداد پر کھ اور تفہیم کا انداز متعین کرتے ہوئے ہند باقی تمارو پور کی تشکیل میں اس لحاظ سے اساسی کردار ادا کرتی ہے کہ ان سب میں الفتِ ذوات مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں کاروباروں کے متنوع اندازِ فرو کوئی ہیں 'کا معاملہ بن جاتے ہیں۔ جب شخصیت خارجی ماحول میں اظہارِ ذوات کے لیے زیادہ رکاوٹیں پائے تو پھر اسے دیگر سہاروں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اظہارِ ذوات میں رکاوٹوں کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے۔ ان رکاوٹوں کے خلاف ردِ عمل کی شدت میں بھی کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ اصول بہر حال مسلم رہتا ہے۔ اظہارِ ذوات میں رکاوٹیں کیونکہ الفتِ ذوات کو مجروح کرتی ہیں۔ اس لیے یہ اُنا کا معاملہ بن جاتا ہے۔ یوں شخصیت نفسی عملاً سے دوچار ہوتی ہے اس لیے اگر ایک طرف احساسِ کمتری اور اس سے وابستہ متنوع ردِ عمل سامنے آتے ہیں تو دوسری طرف تنہائی اور مریضانہ صورتوں میں جہانِ حقیقت سے کٹ کر خود اپنے لیے ایک محشرِ نیاں اور تصورات کا طسمِ خاند آبا د کر کے اس میں محصور ہو کر معاشرے کے لیے "SCHIZOID" شخصیت کے روپ میں اگر خطرہ کا نشان بن جاتا ہے۔

اگر خارجی مقاصد کے حصول کے لیے نفسی توانائی کا رُخ مناسب نالیوں میں نہ موڑا جائے تو پھر پاتے تبیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے کے مصداق اس کا رُخ فرگسیت کی ذیل میں آنے والی تحریکات کی طرف مڑ جاتا ہے اور یوں یہ انتشارِ ذوات پر منتج ہوتی ہے۔ ایسے میں فرگسیت اچھی خاصی دلدل کی صورت اختیار کرتے ہوئے شخصیت کی صحت مند نشوونما میں رکاوٹ بنتی ہے۔ ہمیں فی الحال ان تمام نفسی عوامل سے سروکار نہیں جن کی امداد سے شخصیت اس فرگسی دلدل سے نکل سکتی ہے۔ ہمیں تو اپنے موضوع کی رعایت سے صرف یہ کہنا ہے کہ یہ تخلیقی ذہن کے خاتوا بال کے اخراج کا راستہ مہیا کر کے ایک طرح سے "سینٹی والو" کی صورت اختیار کر رہی ہے۔

تخلیق کار کی تخلیقات میں سماجی اقتصادى، تاریخی اور نفس و جنسی نوعیت کے کئی عوامل ہوتے ہیں۔ فرگسیت پر زور دینے کا ذوق یہ مطلب ہے کہ ہر تخلیق کار کی تخلیقات کا سرچشمہ اسی سے پھوٹتا ہے۔ اور نہ ہی اس کی اہمیت واضح کرنے کے لیے دیگر تمام عوامل کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا یکطرفہ ہونے کی بنا پر تنقید کے بلند منصب سے گر جائے گا۔ کہنے کا صرف یہ مقصد ہے کہ تمام نہیں، لیکن بہت سے اور ہوں گے تخلیقی شعور میں اس سے جوت پیدا ہوتی ہے، اسی سے ایک اور بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک فرگسی اپنے ادب سے دوسروں کو کیسے متاثر کرتا ہے ؟ اس کا جواب فرانزکے ایک قول سے مل جاتا ہے۔ ہر چند کہ اس نے یہ بات تنقید کے سلسلے میں مذکور تھی، اس کے بقول :

" یہ حقیقت قطعی طور سے عیاں ہے کہ ایک شخص کی فرگسیت ایسے تمام افراد ہی کے لیے باعث کشش ہوتی ہے، جنہوں نے اپنی فرگسیت کے کچھ حصوں کا ضیاع کیا ہوتا ہے۔ اور اسی لیے اب انہیں خارج میں شے آفت کی تلاش ہوتی ہے ہلے

ایک اور موقع پر اس نے ٹیکسپیئر کے رچرڈ III کے ضمن میں اس رائے کا اظہار کیا تھا۔

”ہم بھی انستادات یا فرگسیت کے ابتدائی زلموں کا اندھاں چاہتے ہیں،
 بانغاغہ و غیرہ بھی۔ گھٹائل کی گت گھٹائل جانے والی بات ہو جاتی ہے۔ ایک فرگسی
 جب آفتِ ذات کے لشکر میں سرشار ہو کر فرگسی گیت گاتا ہے تو اس کی تاں پر ہزاروں
 فرگسیوں کے دل دھڑکتے ہیں۔ خلاق سے ہی بچے اور تخلیق کاریں فرق پیدا ہوتا ہے۔ اگر

وہ خوب صورت انداز اور فن کا راز طریق ہے اظہارِ ذوات، تشبیہات اور بلاغِ ذوات پر قادر ہے تو وہ اعلیٰ فن کار ہے اور اس کی عظمت تسلیم کر لی جائے گی۔ بالفاظِ دیگر جس انائی زخم نے اسے مائل تھیں کیا تھا۔ اس کی تسکین بھی اسی کے اظہار سے ہوتی ہے۔ لیکن ظریف فن کارانہ انداز کی بنا پر دوسروں کی ترغیبت تخلیق کار کی ترغیبت کو تسلیم کرنے میں آڑے آجاتی ہے۔ اس ضمن میں خود نوشت سوانح عمریوں، خطوط، اعترافات اور تذکیرا، وغیرہ کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

خود نوشت سوانح عمریوں کی انسیاقی محرک تو ترغیبت کے علاوہ اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ الفتِ ذوات ہی تو ہے جو اس سے قطرہ سے گہر ہونے تک کے تمام مراحل کے عکاسی کراتی ہے۔ چنانچہ بابر اور جہانگیر کی تذکرے سے کر مہاتما گاندھی، سوئیہ کارنواور جوش ملک کی خود نوشت سوانح عمریوں میں اسی پے اپنی کمزوریوں کو بھی آرٹ بنا کر پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔

خطوط کے سلسلہ میں ہمارے ہاں غالب کی مثال بہت نمایاں ہے۔ غالب نے اپنے خطوط کو ایک ایسا آئینہ بنا دیا، جس میں اس کی شخصیت کے عام رجحانات کے ساتھ ساتھ ترغیبتی رجحانات کی کارفرمائی بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اپنی تصویر اور حلیہ کا ذکر بویاوبائیں سب کے ساتھ مرنے سے اجتراز اپنی میزبانی کے تذکرے اور اسی نوعیت کی کئی باتوں سے اس کی شخصیت کے ترغیبتی رجحانات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ پھر جدت اور تنوع سے انفرادیت کو اجاگر کرنے کے علاوہ منشی شیو نرائن کو یہ گھٹنا :

”نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خان

یہاں دو نقطہ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے“

جب نجی خطوط کا یہ عالم ہے تو ایسے خطوں کا کیا حال نہ ہو گا جو کسی کو لکھے نہ لکھے بلکہ ایک لحاظ سے وہ خود ہی کو لکھے گئے۔ ایسے خطوط میں مولانا آزاد کی ”غبارِ خاطر“ کے

خطوط بہت نمایاں مثال کی صورت اختیار کر جاتے ہیں بلکہ میرے خیال میں تو انہیں اردو میں خالص رنگی ادب کی حیثیت سے بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔

تذکرہ اور اعترافات کا بھی یہی حال ہے۔ کسا سناوے کے کرسمیوں دہوارنگ اور سینٹ انگس سے لے کر روسو تک۔ کسی کے بھی تذکرہ یا اعترافات کو دیکھ لیجیے، بیشتر لکھنے والوں کی رنگیت قدم قدم پر آشکار ہوتی ملے گی۔ روسو کے اعترافات کا عالمی ادب میں جو مقام ہے۔ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں، اس کے اعترافات ”کا آغاز ان سطور سے ہوتا ہے۔“

”میں جس کام کا آغاز کر رہا ہوں، یہ بلحاظ نوعیت بے مثال ہی نہیں بلکہ اس کی نقل بھی مشکل ہوگی۔ میں دنیا والوں کے سامنے ایک آدمی کو اس کی فطرت کی تمام سہائی کے روپ میں پیش کر رہا ہوں اور وہ آدمی میں خود ہوں۔“

صرف میں تنہا ہی اپنے قلب سے واقف ہوں اور ویسے بھی میری ساخت دیگر افراد ایسی نہیں۔ یہ میرا ایمان ہے۔ اگر میں دوسروں سے بہتر نہیں تو میں ان سے مختلف یقیناً ہوں۔ میرے بعد محمد امیوں کی تخلیق کے سانچے کو تلف کر کے قدرت نے چھایا یا برا تو اس کا فیصلہ میرے مکمل حالات کے مطالعہ کے بعد ہی کیا جاسکتا ہے؟

ایک اور موقع پر بھی اس نے یوں لکھا :

”میں نے اس کام کو بلحاظ نوعیت اپنی مثال آپ بنانے کا تہیہ کیا تھا، لامثال سہائی سے کام لے کر میں دنیا کو یہ بتا دینا چاہتا تھا کہ دیکھو! یہ ہے اس شخص کی اصلی اور حقیقی تصویر۔۔۔۔۔ میرا یہ عقیدہ تھا اور اب بھی یہ میرا ایمان ہے کہ وہیں حالات تمام امکانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے میں تمام انسانوں میں بہترین ثابت ہوتا ہوں۔ اس کے ساتھ ہی میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ انسان کا دل خواہ کتنا ہی سادہ و معصوم کیوں نہ ہو۔ اس میں کسی یکس جہتہ کی آلائش ضرور چھپی ملتی ہے؟“

کیا ترگسی کے علاوہ بھی کوئی اور یہ کہہ سکتا تھا ؟

غزل کیونکہ داخلیت اور دار و ذات قلبی اس کے انبہار کے لیے مخصوص سمجھی گئی ہے اس لیے غزل بعض اوقات انفرادیت پسند شعراء کے ہاتھوں ایسے نفسی آئینہ کی صورت اختیار کر جاتی ہے جس میں شاعر کی شخصیت کے بعض میلانات کی جھلک بھی دکھائی جاسکتی ہے۔

ترگسیت کے انبہار کے لیے غالباً غزل سے موزوں ترسانچہ و دیگر اصناف ادب میں نہیں مل سکتا۔ اس نقطہ نظر سے غزل کا نفسیاتی جائزہ مقطع کے بغیر ادھور ادھار نہ ہو سکتا۔ مقطع اس بنا پر خصوصی اہمیت حاصل کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی چیز بنا دیتا ہے۔ غزل کے دیگر شعراء تو دوسروں کے لیے ہوتے ہیں۔ مگر تخلص کی بنا پر مقطع شاعر اپنے لیے کہتا ہے۔ اسی لیے تو مقطع یا موم ترگسی رنگ میں رنگ شاعر کی نفسی تسکین یا فرائد کے الفاظ میں متبادل آسودگی بھی ہم پہنچا سکتا ہے۔

جن شاعروں کا عام رنگ ترگسی نہ ہو ان کے مقطع بھی ترگسیت کے چراغ سے فرداں ملتے ہیں۔ مقطع میں تعلق غزل کی قدیم ترین روایات میں سے ہے اور تعلق کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل ترگسیت کے غماز ہوتے ہیں۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کیونکہ غزل کے قارئین اس سے آگاہ ہوں گے کہ حرفیوں پر چڑھیں، زماں کا گلہ، فن کا زعم زبان پر ناز اور پھر اندسہ ذات کے تحت خالص شخصی اغماز اپنانا، غرضیکہ اغماز ہائے تعلق اور مقطعوں میں ان کے انبہار میں کافی سے زیادہ تنوع اور وسعت کی گنجائش ہے اس نوع کے اشعار کو مقطع کے لیے ہی مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر شعراء میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جاسکتے ہیں۔ تاہم تخلص کی بنا پر یہ خصوصیت سے نفسی اہمیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ تعلق اگر روایتی اغماز کی حامل نہ ہو تو اس کے نفسیاتی مطالعہ سے شاعر کے ترگسی رجحانات کا سراغ لگانا اتنا دشوار نہیں رہتا۔ اسی طرح خود تخلص کا انتخاب بھی بسا اوقات ترگسیت کا مظہر بن سکتا ہے۔ چنانچہ غالب سے لے کر یہ گاندھیک ایسے تخلصوں

کی تلاش بھی شکل نہیں، جن کے حامل شعراء میں تخلص کی رعایت سے نرگسیت بھی ملتی ہے۔

غالب کی نرگسیت اس کے خطوط سے ہی نہیں بلکہ کسی حد تک اس کے عاشقانہ رویہ اور رنگ و حسد سے بھی نمایاں ہے۔ بلکہ بعض رویفیں بھی نرگسیت کے رنگ کو چمکا کرنے میں مدد ثابت ہوتی ہیں۔

مثلاً ان غزلوں کی رویفیں قابلِ غور ہیں۔

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
باز پتہ افسان ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
مُن غمزہ کی کشاکش سے چھٹا مرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل چٹا مرے بعد

ان تینوں غزلیں کی رویفیں نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ رویف کوفات کا حوالہ دینا کہ ان تینوں غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا اعجاز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے شاعر جولا شعوری تسکین پارہا تھا وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں ملے۔ میر کی بھی ایک غزل اسی رویف کی حامل ہے،

آوے گی میری قبر سے آواز میرے بعد
انہریں گئے عشقِ دل سے تیرے راز میرے بعد
مصطفیٰ نے اس سے قبل دو غزل لکھا تھا، مطلع ہے،

غامتیں ہیں ارسطو و افلاطون مرے آگے
دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے

اس سے ایک ہی جذبہ فرگسیت کی حامل مسلسل غزلیں لکھواتی ہے۔ یہی وہ حالت ہوتی ہے۔ جب لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ و عار لیتا ہے۔

غالب کی صرف ایک مثال ہے۔ لیکن دلی، میر تقی میر، مومن، حسرت، بیگم، فراق، جگر وغیرہ کئی شعرا کے ہاں بھی اس رجحان کی عکاسی کرنے والے اشعار مل سکتے ہیں۔

ادب میں اسلوب کا مسئلہ فزاعلیٰ مگر اہم ترین مباحث میں سے ہے۔ بیشتر نقادوں کو یہ خیال ہے کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔ نفسیاتی نقاد اس نظریہ کے پرچارک ہیں۔ اگر اسے تسلیم کر لیں تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شخصیت کے وہ کون سے عناصر ہیں جو اسلوب سے اظہار پاتے ہیں۔ اور اس اظہار سے کیا کوئی تسکین بھی حاصل ہوتی ہے اگر ایسا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ معنوں کی ابتلا میں اس کی تصریح کی جا چکی ہے کہ شخصیت کی تشکیل اور نشوونما میں فرگسی رجحانات کو کتنی اہمیت حاصل ہے یہ کہنا تو یقیناً مبالغہ نہ ہو گا کہ اسلوب صرف فرگسیت ہی کا مرہون منت ہوتا ہے کیونکہ اسلوب کے تعین میں ادیب کا مخصوص نقطہ نظر، عصری ادبی رجحانات، تعلیم، ملازمت، مشاہدات و تجربات اور ادبی تاریخ کا تنقیدی مطالعہ وغیرہ بہت سے عوامل کا عمل اور رد عمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لیکن ان تمام عوامل کی اہمیت تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ اتنا یقیناً کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب میں بعض اوقات فرگسیت ایک مخصوص نوعیت کی رنگ آمیزی کا ضروری باعث بن جاتی ہے۔ اسلوب پوشاک نہیں کہ جسے حسب ضرورت بدلا جاسکے یا فیشن کی ہر اسے متروک قرار دے۔ یہ تو جلد کی رنگت ایسی چمک ہے۔ اچھی یا بُری جیسی ہی ہے۔ اگر کوئی نشت ہے تو اظہارِ نشت کے لیے اگر کوئی دکشی ہے تو وہ الفتِ نشت سے ناخود ہے اور اگر اس سے قاری پر کوئی خاص تاثر مرتب ہوتا ہے تو شہیرِ نشت کے لیے ہے۔ شاید اسی لیے ہر اچھا ادیب کے لیے صاحبِ اسلوب ہونا ضروری نہیں، غالباً اردو نثر میں چند حضرات ہی کو صحیح معنوں میں صاحبِ اسلوب سمجھا جاسکتا ہے۔ محمد حسین آزاد، غالب، شبلی،

ابوالکلام آزاد وغیرہ صرف چند ہی نام ہیں۔ اگر ان کے اسلوب کی انفرادیت کے تعین کے لیے کسی ایک کے بھی اسلوب کے تخلیقی مطالعہ سے ان کے تخلیقی عناصر کا سراغ لگا کر ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی سے موازنہ کیا جائے تو نرگسیت بھی اہم کردار ادا کرتی ہوئی نظر آئے گی۔

ادب میں نرگسیت کی مختلف کارفرمائوں کے مطالعہ کی یہ تمام مثالیں نرگسیت کے اظہار کی حقیقت اور فن کارانہ مثالیں کہیں جاسکتی ہیں، لیکن یہ اس وقت ہے جب نرگسیت شخصیت میں متوازن انداز سے موجود ہو یا ذات اظہار کے لیے تخلیقی وسائل کامیابی سے استعمال کر رہی ہو لیکن حد سے تجاوز کی ہوئی مریضانہ نرگسیت انفرادی سطح پر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے مضر اور ادبی لحاظ سے باعث نقصان ثابت ہوتی ہے۔ اور اس سے پڑ مروگی، ددوں بینی، انفعالییت، شکست خوردہ ذہنیت، عدم تحفظ کے احساسات اور مریضانہ انفرادیت پر مبنی رجحانات پیدا ہو کر شخصیت کو ناآسودگی کے بھنور میں پھنسانے رکھتے ہیں۔ ایسے میں ادب محض بے مقصد انفرادیت کے اظہار کا وسیلہ بن کر رہ جاتا ہے، قاری اس کے کیا حاصل کرتا ہے، ادیب کو اس سے غرض نہیں ابلاغ ذات فن کارانہ ہو تو قاری بھی اس سے نفسی فوائد حاصل کرتا ہے۔ اسی لیے تو بعض تحریریں ذہن پر دائمی نقوش چھوڑ جاتی ہیں۔ لیکن فن کارانہ چابک دستی ختم کر دینے سے افراط و تفریط کی بناء پر نہ فن رہتا ہے اور نہ ابلاغ، محض ذات ہی ذات رہ جاتی ہے۔ جیسے ڈاکٹر ذریعہ کا پیلہ انشائیہ :

بعض اوقات نرگسیت کا پیدا کردہ شفی رویہ اچھے بھلے فن کاروں میں ایسا ذہنی الجھنیں پیدا کر دیتا ہے کہ وہ اپنے اصل ادبی منصب کو فراموش کر کے اور تنقیدی بصیرت سے چشم پوشی کرتے ہوئے اپنے تخلیقی شعور کو غلط راہوں پر لے جاتے ہیں۔ یوں نرگس تسکینِ تھیر کی بجائے تخریب کا سہارا لے کر کسی ایک کو نشانہ بناتی ہے اور یوں اچھا بھلا

یگانہ، غائب شکن بن جاتا ہے اور انور سدید و شناسی کامل نگارا

تقلید کے بعض دبستانوں میں جیسے تاریخی عمرانی اور کسی حد تک اشتراکی ہیں وہر چند کہ اشتراکی تنقید میں مادی جدلیات اور لطافتی کش مکش کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے م معاشرہ اور اس کی تشکیل کرنے والے عناصر کے تفصیلی تجزیہ کو پس منظر بنا کر تخلیق کا رے کے تخلیقی شعور کی نشوونما اور تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے، کچھ کا مطالعہ ہی اسی ذیل میں آجاتا ہے۔ کیونکہ معاشرہ کے مانے پانے میں جن نقوش اور رنگوں کی وجہ سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے، وہ کچھ ہی سے عبارت ہیں۔ یہی نہیں کچھ سے کسی خاص عہد کی ذہنی فضا متاثر ہوتی ہے۔ اور پھر آنے والے تخلیقی افراد ان کے بے فضائے تخلیق کی صورت اختیار کر کے ان کی تخلیقات کو عصری تماضوں اور ان سے جنم لینے والے نفسی میلانات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ کچھ کی تشکیل میں پہلے تو تاریخی، اقتصادی اور سماجی کئی طرح کے عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ یوں جب کچھ مخصوص اوصاف اختیار کر کے ایک خاص رنگ میں رنگا جاتا ہے۔ تو یہی رنگ استثنائی مثالوں سے قطع نظر بیشتر تخلیق کاروں کے رنگ طبع کو متاثر کرتا ہے۔ اگر تخلیقی عوامل میں تغیر و تبدل نہ ہونے سے اقدار کے مثبت یا منفی پہلو دیر تک برقرار رہیں تو کچھ سے پیدا ہونے والی ذہنی فضا بھی یکسوں کہ برقرار رہتی ہے اس لیے بعض اوقات افراد کی مانند کچھ کا بھی ایک مخصوص مراجع بن جاتا ہے۔ جی ریس شوٹ نے اس ضمن میں فرگسی کچھ کی ترکیب استعمال کی ہے، اس کے بقول،

”بعض اوقات غلطی سے سہی۔ ساری تہذیب ہی فرگسی بن جاتی ہے۔ اور ایسی تہذیب مریضانہ حساسیت، تعریفیت، ملاک پسندی، حسد، جارحیت، نفرت اور عقارت وغیرہ کی بنا پر اپنے رعبانات پر قابو پانے میں اگر ناکام ثابت ہو تو وہ پھر اس راستہ پر انگلیں بند کیے گا مرن رہتی ہے، جو بالآخر اجتماعی خودکشی پر

منتج ہوتا ہے۔ ۱۰

ٹولجک نے بھی اس اجتماعی خودکشی کی کیفیت کے اظہار کے لیے اجتماعی اعصابی غفل ("MASS PSYCHOSIS") کی ترکیب استعمال کی تھی اور ایسے ہی کچھ میں سانس لینے والوں کے بارے میں گریس سنورٹھ نے لکھا تھا کہ وہ ہر وقت اس بارے میں چوکنے رہتے ہیں کہ کہیں کوئی ان سے سبقت نہ لے جائے۔ رنگبیلوں کا ایکسپرٹ فیر ہے کہ ایک دوسرے کے کہنیاں اور کندھے مارتے، دھکیلتے، سازشیں کرتے اور پھل سے کام لے کر بہتر سے بہتر آئینہ کے لیے لڑتے جھگڑتے رہتے ہیں؛ ۱۱

اگر اس نفسیاتی معیار کے لحاظ سے تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو قدیم یونان ملکہ الزبتھ کا انگلستان، نازی جرمنی..... ان سب کے پھر میں فگسی مناسر کی تلاش تھی شکل نہ ہوگی "اس ضمن میں کھنوی معاشرہ کو بھی فگسی کچھ کی جامع اور مکمل مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ وہ کیونکر سیاسی اضطراب کا زمانہ تھا۔ اس لیے فگسی کچھ کے بیشتر منفی پہلو ہی سامنے آئے۔ دلی کے اجڑنے پر صرف کھنوی خوشحالی کا مرکز رہ گیا۔ اس لیے کھنودہ بارفن کاروں اور تخلیق کاروں کا ان واقعات بھی تھا اس عہد کے عوام اور شعرا میں بھی خود کو دہلی سے متاثر رکھنے کی شعوری کاوش ملتی ہے (میرامن کی سادہ نگاری کو جب رجب علی بیگ نے محاوروں کے ہاتھ منہ توڑے ہیں) "کہا تو اس کی وجہ بھی اسی نفسیاتی رجحان میں تلاش کی جاسکتی ہے، غزل کے انداز عشق میں تبدیلی، معاملہ بندی، واسوخت، رینخت اور ان سب سے جنم لینے والی حریفانی، نفیاتی، سوتیانہ پن اور ابتذال، اور چہر ان سب پر مستزاد رعایتِ نفسی سے لے کر شوکتِ نفسی تک تمام نفسی موٹگافیوں

۱۰. "NARCISSUS" p.83

۱۱. IBID p.93

مخصوصی اہمیت ہی نہ دینا بلکہ بعض صورتوں میں تو مقصودِ فن ہی قرار دے دینا الغرض اگر
 کلمنوی پلر کے نفسی مطالعہ سے اس میں رنگینیت کی اہمیت متعین کرنے کے بعد کلمنوی کے
 دبستان کا جائزہ لیا جائے تو میرے خیال میں اس دبستان کے کئی پہلوؤں پر نئے زاویہ
 سے روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔

لیکن یہ مختصر مضمون ایسے تفصیلی جائزہ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

ادب اور فحاشی

فی فحاشی کی خواب جوئی کی مانند بہت سی تعبیریں کی جا چکی ہیں۔ اس لیے کہ اپنی انفرادی حیثیت میں کوئی تحریر بھی فحش نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ سماجی تحریکات نہر ہی ادا مرد و عواہی اور قانون تعزیرات کے تناظر میں دیکھنے پر ہی کسی تخلیق کو فحش قرار دیا جاتا ہے۔ اور پھر اس کے بعد احتساب کا مسئلہ سامنے آتا ہے، قتل نظر اس سے کہ احتساب سے ممکنہ فوائد حاصل ہوتے بھی ہیں یا اس فحش تحریر کی مزید تشہیر ہی ہوتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ سماجی تحریکات اور قانون تعزیرات کوئی قوانین فطرت نہیں کہ ناقابل شکست ہوں، بلکہ تغیر پذیر ہیں۔ اور اسی لیے اضافی! جب کہ ادب پارہ تخلیق کی بنا پر دیگر تخلیقات کی مانند، انفرادیت ہی

کامائل نہیں بلکہ زمان و مکان میں اپنا جداگانہ وجود بھی رکھتا ہے۔ علاوہ ان میں ادبی یا فنی تخلیقات کے اصول معاشرہ، مذہب اور قانون ایسی ہی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ ان کے تابع نہیں بلکہ ان سے ماورا اور بے نیاز بھی ہیں۔ اس لیے تخلیق مطلق ہے۔ لہذا مطلق کی پرکھ کے لیے اضافی کامیاب بنانا غیر منطقی ہے اور اسی لیے گمراہ کن بھی !

اگر قدیم داستانوں، مثنویوں، رباعی اور بعض لکھنوی شعراء کے اشعار کا جائزہ لیا جائے تو ان میں سے ایسا مواد نکل آئے گا جو آج کے معیار کے لحاظ سے یقیناً فحش قرار دیا جاسکتا ہے۔ بلکہ اسی بنا پر پڑ باغ و بہار کے تو بعض حصے ہی حذف کر دیے گئے تھے۔ چنانچہ جب ڈاکٹر فاربس نے ۱۸۶۰ء میں لندن سے باغ و بہار کا چوتھا ایڈیشن طبع کیا تو اس کے پیش لفظ میں یہ بھی لکھا :

”یہ واضح رہے کہ میرامن کے اصل متن اور بعد ازاں اشاعت پذیر ہونے والے ایڈیشنوں میں کچھ ایسے قابل اعتراض حصے بھی تھے جو مشرقی قارئین میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ انہیں میں نے کیپٹن ڈبلیو۔ این۔ ریس ڈائریکٹ آف پبلک انٹرکشن اہ پر نپل حکومت یونیورسٹی کے ایما پر یا تو حذف کر دیا، یا قدرے مختلف الفاظ میں بیان کر دیا۔“

ڈاکٹر فاربس کے پیش لفظ میں اصل پیش کی نقل بھی درج ہے، جس میں باغ و بہار کے ضمن میں یہ لکھا ہے کہ آئندہ طباعتوں سے ایسے تمام حصے حذف کر دیں جو متمدن حضرات کے لیے باعث شرم اور طلباء کے لیے محض الاخلاق بن سکتے ہیں ؟

آج بھی باغ و بہار نصاب میں ہے اور وہ محض الاخلاق حصے بھی موجود ہیں۔ مثنویوں ہی بدنام ہوا۔ ہمارے قدیم ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں اور

پھر ان پر مستزاد مولانا رومی کی بعض حکایات، نذر ہی صائف کے بعض قصص، اعادہ پیش میں جماع اور غسل کے مسائل اور عورتوں کے بے مثالی تالیف بہشتی زیور کے بعض بیانات۔ کہاں ہم گنواؤں نہرست طویل سے طویل تر ہوتی جائے گی۔ مثالیں پیش کرنے کی یوں جرات نہیں کرے،

ڈرتا ہوں آسمان سے بھلی نہ گر پڑے !

ادب اور نجاشی کے باہمی رابطہ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت ملحوظ رہنی چاہیے۔ کرفش سے مراد جنس کا بیان ہے۔ جنس سماجی تحریکات کے کانٹوں میں کھلا پھول ہے۔ اس بے اخلاقی معاشرہ کے ساتھ ساتھ جنس اور پھر اس کے نتیجہ میں نجاشی کے بارے میں تصورات تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ہم جب اپنے ماحول کو دیکھتے ہیں تو مصنوعی شرم کا جواز سمجھ میں نہیں آتا۔ اسلام نے چار شادیوں کی اجازت ہی نہیں دی بلکہ جنس کو زندگی کی اہم حقیقت سمجھتے ہوئے تہرہ کی ضمانت کی۔ اسی طرح قرآن مجید میں عورت کو مرد کی کھیتی قرار دیا گیا ہے۔ نہ کہ تجرد پسند سینٹ پال کی طرح یہ اعلان

کہا، "I SAY TO THE UNMARRIED AND WIDOWS, IT IS GOOD, FOR THEM TO ABIDE EVEN AS I; BUT IF THEY CAN NOT, LET THEM MARRY FOR IT IS BETTER TO MARRY THAN TO BURN."

ادب اور نجاشی کی بحث میں نامناسب اصطلاحات کی وجہ سے بھی بڑی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ انگریزی میں اس لحاظ سے زیادہ سہولت ہے۔ وہج انسینٹیٹی ^{لے} (OBSCENITY)۔

لے۔ OBSCENE۔ کا لغوی مطلب وہ منظر جو شیخ پادکار کی کے ذریعہ پیش کیا جاسکے۔

اور PORNOGRAPHY^۱ دو اصطلاحات ہیں۔ یہ ادنیٰ ہی نہیں، بلکہ ان کی قانونی حیثیت بھی ہے۔ چنانچہ یو بیس^۲ پر سے امریکہ میں پابندی ختم کرنے والے جسٹس جان ایم دولز نے ۶ دسمبر ۱۹۸۳ء کو اپنے فیصلہ میں یہ بھی لکھا:

”عدالتوں نے OBSCENE کی یہ قانونی تعریف متعین کی ہے؛ جنسی خواہشات کی بیداری، جنسی لحاظ سے گندے خیالات اور پُر شہوت جذبات کا بھڑکانا، اپنے فیصلہ کے ابتدائی حصہ میں جسٹس دولز نے یہ بھی تحریر کیا:

”کسی بھی کتاب کو OBSCENE قرار دینے والے ہر مقدمہ میں اس امر کا تعین کرنا ہوگا کہ کیا باعث تحریر PORNOGRAPHY ہی تھا، یعنی تحریر کے ذریعے سے جنس کا استیصال“

مگر ہمارے ہاں ابھی تک باقاعدہ مفہوم کی حامل اصطلاحات نہیں ہیں عریانی اور نجاشی ایسے غیر واضح مفہوم کے حامل الفاظ سے کام چلایا جاتا ہے۔ اور عریانی کو اگر OBSCENE کا مترادف قرار دے بھی دیا جائے تو انگریزی اصطلاح کے درست مفہوم کا ابلاغ پھر بھی نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں اگر OBSCENITY کے لیے ”جنس نگاری“ استعمال کی جائے۔ اور جنس کی تمہارتی مقاصد کے لیے بروئے کاری یعنی PORNOGRAPHY کے لیے نجاشی، تو اس مسئلہ پر زیادہ قطعیت سے بات کی جاسکتی ہے۔ اس صورت میں تحریکات کی بنیاد پر ہر نا قابل بیان“ بات کا بیان کرنا عریانی“ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہمارے ہاں کھلے بندوں بوسہ بازی میوہ ہے۔ ادب پارہ میں بوسہ بازی عریانی“ ہوگی جبکہ مغربی ادب میں نہیں، منٹو کے انساٹھ ٹھنڈا گوشت“ میں جنس نگاری“ اور وہی وہانوی قسم کی کتابوں میں نجاشی“

۱۔ PORNOGRAPHY“ کا لغوی مطلب ”قبیح نگاری“ بنتا ہے۔

تخلیق کا زندگی کا تھام ہے۔ اس لیے جب سماجی تحریکات انسانی سوچ کے خزانہ پر انہی بن کر بہرہ دے رہی ہوں تو تخلیقات سے چارہ سازی لازم ہو جاتی ہے۔ اور وہ کسی ماہر جراح کی مانند سماجی عوارض کے ان پکے ہوئے پھوڑوں پر قلم کے نشتر سے حملہ آور ہوتا ہے۔ جن کے تعفن اور زہرناکی سے سماج کی صحت مندی کو خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ کیونکہ سب سے زیادہ پابندیاں جنس ہی پر عائد ہیں۔ اور انسانی زندگی میں اس کا بالواسطہ اظہار بھی سب سے زیادہ ملتا ہے۔ اس لیے سماجی تطہیر کے لیے بعض اوقات جنس نگاری لازم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے منٹو اور ٹوی۔ ایچ۔ لازنس کی طرح بہت سے تخلیق کاروں کے لیے جنس نگاری سماجی احتجاج کا ایک ذریعہ بنی۔ نارمن ٹمر نے ایک مرتبہ اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ جنگ کو یا ایسی صورت حال سے نفرت کے اظہار کے لیے "NAKED AND THE DEAD" میں "چو حرنی الفاظ" کی ضرورت تھی اور ناول میں ان سے کام چلایا گیا مگر آج ویت نام کی جنگ نے ملک میں پڑمرودگی اور بے یاسی کی جس فضا کو جنم دیا، اس کی شدت بیان کرنے کے لیے تو ب "چو حرنی لفظ" اور گالیاں بھی کافی ثابت ہو رہی ہیں۔ شاید اسی لیے وہاں کی نئی نسل اور پسینہ وغیرہ بطور احتجاج چھوڑا ہوں پر کپڑے اتار کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے تو بول چش و ولز "اگر جو انس تو بوس" کے لکھنے میں ایمان داری سے کام نہ لیتے ہوئے اظہار کے لیے یہ تکنیک وضع کرتا تو نفسیاتی لحاظ سے نتائج گمراہ کن ہوتے اور یوں وہ اپنے ہی طریق انہار کی عدم پیرہی کا مرکب قرار دیا جاتا، اس کا یہ طرز عمل فن کا رانہ نقطہ نگاہ سے ناقابل معافی ہوتا؟

جب انفعالیات، ذہنی پڑمرودگی اور یاسیت قومی سطح پر فروغ پا رہی ہوں اور نتیجہ میں فرد میں خوارج سے فرار حاصل کر کے اپنی ذات میں پناہ گزینی کا رجحان بڑھ رہا ہو تو معاشرہ کے سمندر میں ذات ایک جزیرہ بن جاتی ہے۔ اس مریضانہ صورت حالات

کی شناخت کے لیے جنس سے دلچسپی اور جنس نگاری کو سب سے اہم علامت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے تو ۱۹۳۰ء کے بعد سے سیاسی اور سماجی سطح پر احتجاج میں جنس اور جنس نگاری نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ انگارے سے لے کر منڈھک اور پھر منڈھک کے مقدمات سے لے کر اب تک معاشرہ نیچے ہی جا رہا ہے اور اسی لیے ادب میں جنس کا سکہ چل رہا ہے۔

ان حالات میں تخلیق کار کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں رہتا کہ وہ داخلی خلل کا سفر لے کر تے ہوئے ذات کی بھول بھلیوں میں سے گزر کر زندگی کے اس حسن کو اجاگر کرے۔ جسے تحریر اور امر وہی نے گندگی قرار دے رکھا ہے۔ ایک نام نہاد مذہبی شخص کے لیے چار بیویوں کے باوجود بھی جنس گندگی ہو سکتی ہے۔ مگر ایک بالغ نظر اور باشعور تخلیق کار کے لیے نہیں! اور ان حالات میں تو جنس نگاری کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے، جب معاشرہ دور انتشار سے گزر رہا ہو اور قومی مقاصد اور ملی نصب العین کے فقدان کی بنا پر فرد کو تذبذب اور عدم مفاہمت کی بنا پر معاشرہ سے کٹ کر رہ جانے کا اندیشہ لاحق ہو۔ ان حالات میں جب کہ صراطِ مستقیم نہ ہو اور نگاہ بھی دھندلا چکی ہو تو تخلیق کار کی "KLIEDOSCOPIC VISION" کی بنا پر صرف جنس ہی آخری پناہ گاہ رہ جاتی ہے کہ حیات انسانی میں صحت مندی کی ایک انتہا سے لے کر مریضانہ بکروسی کی دوسری انتہا تک صرف جنس ہی ایک ایسا دامن ہے جو "KLIEDOSCOPIC VISION" کے حامل تخلیق کار کے لیے تنوع کے لامحدود مناظر پیش کر سکتا ہے۔

ادب کے کسی بھی مسئلہ پر قارئین کو فراموش کر کے بحث نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے عربی، جنس نگاری یا فحاشی جہاں موضوع اور اسلوب کے مسائل ہیں۔ وہاں یہ قارئین کے بھی ہیں۔ کتاب لکھتے اور چھاپتے وقت تخلیق کار اور ناشر نے یہ نہیں غلے کیا ہوتا کہ

اسے کس عسکر و فنی سطح اور طبقاتی حیثیت کے قادی خریدیں، جس طرح ریڈیو پیشین سے پھر و گرام نشر کر دیا جاتا ہے، اور اسے سننے کے لیے اسی مخصوص فریکوئنسی کے مطابق ہی اپنے ریڈیو کو سیٹ کرنا ہوتا ہے۔ اسی طرح تخلیقات کا معاملہ ہے۔ کھینے والا۔ وقت تخلیق۔ ذہنی کیفیات اور نفسی واردات کے جو ہدف نواں کرتا ہے، ان کا درست ابلاغ اسی صورت میں ہو سکتا ہے۔ جب قاری کا ذہن تعصبات، تحریکات اور نہ ہی اور اسی قسم کے منفی عناصر سے پاک ہو کیونکہ تعین ادب میں یہ منفی عناصر ہی سب سے بڑی رکاوٹ بنتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان ہی کی بنا پر غلط بحث سے مسائل ابھرتے ہیں۔ ادب کا مخاطب انسان ہوتا ہے نہ کہ کوئی عقیدہ، قاعدہ یا نظریہ !

جنر باقی لگاؤ کی بنا پر جب کسی نظریہ یا مہمزا ایمان مقیدہ کی مخالفت نہ برداشت کرتے ہوتے اس کے خلاف آواز بلند کی جائے تو اسے سمجھا جاسکتا ہے۔ لیکن جنس کے خلاف صدائے احتجاج کی تکمیل بھی نہیں آتی کہ یہ حیات باقی و تو عمر ہی نہیں بلکہ کسی حد تک انسانی جذبات کی اساس بھی ہے۔ یہاں یہ نفس تمدن کی معنوی شرم کی بنا پر ہے یا خاموشی کی سازش کے باعث؟ تخلیق کار کو اس سے غرض نہیں، تخلیقات سماج میں انقلاب برپا کر سکتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی ان کا سماجی ہونا ضروری نہیں، اسی طرح جنس نگاری معاشرہ میں پہل پیدا کر سکتی ہے، اور انداز نظر بھی تبدیل کر سکتی ہے۔ لیکن اس کا معاشرتی قواعد کے تابع ہونا ضروری نہیں۔ اور اسی سے جنس نگاری کے خلاف سماجی احتجاج کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ تمدنی لہاؤں میں پلٹنا ہوا فرد خود کو ننگا محسوس کرتا ہے جو کجروی خائستگی نے چھپا رکھی تھی۔ ادب میں برسرِ عام اس کا ڈھنڈا وراپٹ دیا گیا۔

متوسط طبقہ سے مراد ایک خاص حد تک آہنی رکھنے والے لوگ نہیں، بلکہ متوسط طبقہ سے مراد مخصوص ذہنیت کے حامل افراد ہیں۔ یعنی وہ لوگ جو کوہو کے پیل پیل زندگی کے معمولات میں تباہات سے مائل معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ ہراس شے، حالات و توہ

یا نظریہ کے مخالف ہوتے ہیں جو کسی ترکیب کی تہذیبی پرستی ہو سکتا ہے۔ اسی اندازِ نظر سے جو ایک خاص طرح کی انفعالیات جنم لیتی ہے اس کا رنگ بچکانہ بیشاکم آمدنی کی بناء پر۔ عدم تحفظ کے احساس سے ہوتا ہے۔ ان کی منزل زندگی میں ایسا مقام حاصل کرنا ہے جو ان میں احساسِ تحفظ پیدا کر سکے تاکہ موجودہ حیثیت سے لڑھک کر نچلے طبقہ میں جا گرنے کا خدشہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مٹ جائے۔ اسی لیے اقدار، ضوابط، تحریمات وغیرہ ان کے لیے اتنی پابندیاں نہیں، جتنی معاشرہ میں اپنی حیثیت مستحکم کرنے کے ذرائع اور جنس سمیت کسی بھی ایسی بات کے تذکرہ سے زندگی کے ان سہاروں کو متزلزل محسوس کرتے ہیں تو اخلاق اور شائستگی کے نام پر وہ ان کے خلاف صفِ آراء ہو جاتے ہیں لیکن نتیجہ؟

انسانی نظرت کا یہ خاص وصف ہے کہ پاتے نہیں جب داہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے۔ کے مصداق جنس اور اس کے صحت مندانہ انہما پر عائد کردہ پابندیاں بالواسطہ انہما پر یا تسکین کے ذرائع بھی مسدود نہیں کر سکیں۔ فرانس، اٹلی اور سپین وغیرہ کے مقابل میں قدیم انگلستان میں تحریمات وغیرہ کی بنا پر بظاہر تو جنسی شرم کا ماحج تھا۔ لیکن حقیقت یہ تھی کہ محلی کوچے طوائفوں سے اٹے پڑے تھے۔ اور آبادی کا اکثر حصہ آشک میں مبتلا تھا۔ بلکہ ٹوی۔ ایچ لارنس کے خیال میں تو جنس کا خوف آشک ہی کا پیدا کردہ ہے۔ وکنورین انگلستان متوسط طبقہ کی اخلاقیات کے لیے اب ایک مثال کی حیثیت اختیار کر چکا ہے، لیکن ان "EMINENT VICTORIANS" کی نجی زندگی کچھ اور ہی تھی۔ اس ضمن میں جیمز گرام مرے کا نظریہ بھی قابلِ غور ہے۔ اس کے بقول آج ہم جنسی تناؤ، بکدوی اور تحتِ اشہور میں احساسِ گناہ کے باہمی روابط کو خوب سمجھتے ہیں مگر وکنورین علی سطح پر اس سے آگاہ نہ تھے۔ لیکن ان روابط کا انہما ان کے پسندیدہ نقشِ ادب سے ہو

ہاتا ہے، جس کی نمایاں خصوصیت مجروری اور آزار پسندی تھی؛ لہ

اسی طرح بہت سے مشہور اور ثقہ ادیبوں نے اپنے تناؤ کو ہلکا کرنے کے لیے بہت کچھ لکھ ڈالا۔ اس سلسلہ میں مارک ٹوئن، سوئفٹ، ہارن اور سون برن وغیرہ صرف چند ہی نام ہیں۔ ہمارے یہاں بھی انبیاتؑ کے نام سے بڑے بڑے شعراء سے منسوب فحش اشعار نجی مغللوں میں سنائے جاتے ہیں۔ جب کہ عصمت پنتا نے تو جوش کا نام بھی لے ڈالا۔ یہ سب مصنوعی شرم کے لہاوے کو سر کا کر دیا انسانوں کی طرح کھل کر سانس لینے کی نجی کوششیں قرار دی جاسکتی ہیں۔ جو طرے گونڈنے اس وقوع کا اجتماعی سطح پر جائزہ دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ فحاشی اور مصنوعی شرم کا جام و مینا ایسا سا تھکوس ہوتا ہے کیونکہ جس زمانہ میں مصنوعی شرم کا چٹنا زیادہ چرچا ہوتا ہے۔ فحاشی میں اتنی ہی مقبولیت نظر آتی ہے۔ جنس نگاری کسی خاص واقعہ کا بیان ہے جب کہ مصنوعی شرم موضوعات ایسی جنس کہہ رہا پسندی عائد کرنا ہے۔ تجربہ کا برملا اظہار ممنوعات میں شامل ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے بارے میں حقیقت سے قریب تر تصورات کی اساس پر ایک جہان خیال کی تشکیل کی جاتی ہے۔ جس کی سب سے بڑی خصوصیت احساس جرم پر مبنی لذت یا لذت پر مبنی احساس جرم ہوتا ہے۔ چنانچہ جن افراد میں تصورات کی قوت کمزور ہو یا جن کی جنسی قوت ناقابل تسکین ہوتی ہے، وہی فحش کے سب سے بڑے قدر دان ثابت ہوتے ہیں؛ لہ

احتجاج کا اعتبار سے گہرا تعلق ہے اور اعتبار کیونکہ قانونی فعل ہے اس لیے جنس نگاری کی قانونی حیثیت کی تنہیم لازم ہو جاتی ہے۔

اس ضمن میں ہندوستان کے سپریم کورٹ کے فیصلہ کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔ نئی دہلی میں انٹین سپریم کورٹ کے جسٹس مسٹر ہدایت اللہ نے ٹری۔ ایچ لارنس کے ہول "ایڈی چیئر میز اور ٹیپر ہندوستان میں پابندی برقرار رکھتے ہوئے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ غیر اخلاقی اشاعت قبول کر لینے کی صلاحیت رکھنے والے وہ افراد جن کی دسترس میں یہ کتاب آسکتی تھی۔ یہ خرابی اور محضب الاخلاقی کا باعث بن سکتی ہے۔"

جسٹس ہدایت اللہ نے لارنس کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا ،
 "وہ ایک جہات مند ادیب تھا، لیکن نفرت کی پیداوار ہونے کی بنا پر اس
 کے جوش نے انہار کے لیے غلط مراکز کا انتخاب کیا، جس کے نتیجہ میں عام لوگوں
 کے لیے اس کا یہ تاویل کچھ ضرورت سے زیادہ ہی "PHALLIC" ہو گیا۔"
 انہوں نے اس خیال کا اظہار بھی کیا کہ جہاں تک لارنس کی جنس نگاری کا
 تعلق ہے تو اس کتاب کے حذف شدہ حصوں کے جہاں گناہ عام کتاب
 کے سیاق و سباق میں رکھ کر مطالعہ کرنے سے ہندوستان میں مروجہ اخلاقی
 معانی پر کھنکھریا ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں ۱۷۲۷ء تک انگلستان میں جنس نگاری ایسا ناپاک فعل

مذہبی عدالت کے دائرہ اختیار میں رہا۔ ۱۷۵۷ء میں پہلی مرتبہ "OBSCENE

PUBLICATION ACT" پاس کیا گیا، جس میں اس کی حدود وغیرہ متعین کی گئیں یہ قانون

۱۷۵۹ء تک مروج رہا۔ اسی سال ایک نیا قانون بنایا گیا۔

انگریزی قانون کی بیرونی میں امریکہ میں ۱۷۲۷ء میں اسے تعزیریاتی مجرم قرار دیا گیا

امریکی آئین کی پہلی اور چودھویں ترامیم تحریر و تقریر اور نشر و اشاعت کی آزادی کی ضمانت
 ہیں۔ لیکن اس کے باوجود فحاشی کے الزام میں کتابیں، رسالے اور فلمیں ضبط ہوتی رہتی
 تھیں۔ تعزیریاتی قوانین تو تھے لیکن ان سے کسی معیار کی تشکیل نہ ہو سکی۔ علاوہ ازیں

ہر اسٹیٹ کے اپنے اپنے قوانین بھی تھے۔ یوں وضاحت، قطعیت اور ایک معیار کے فقدان کی بنا پر ایک کتاب ایک اسٹیٹ میں تو ضبط ہو جاتی جبکہ دوسری میں کھلے بندوں بکتی رہتی۔

انگلستان میں REGINA VS. HICKLIN کے مقدمہ میں فیصلہ صادر کرتے وقت ۱۸۶۸ء میں تاثر پذیر طبائع پر ادب پارہ کے جدا گانہ حصوں کے جنسی اشارات کو فحش کا معیار قرار دیا گیا۔ بعد ازاں بالعموم اسی مثال کے پیش نظر فیصلے ہوتے رہے لیکن اس معیار میں بھی کوئی قطعیت نہ تھی۔ کیونکہ چند لفظ بھی مجرم بنا سکتے تھے۔ اسی طرح ”تاثر پذیر طبع“ کی بنا پر بچے اور بوڑھے، بالغ و نابالغ کا امتیاز بھی نہیں رہ سکتا تھا۔ یہ خدای امریکہ کے مشہور مقدمہ ROTH VS. U.S. کے فیصلہ سے دور ہوئی۔ امریکی عدالتِ عالیہ نے (اب سابق) چیف جسٹس ارل وارن کی سرکردگی میں ۱۹۵۷ء میں ان تین نکات پر مشتمل معیار قائم کیا:

- ۱۔ مواد کی کسی طرح کی بھی سماجی اہمیت نہ ہو۔
 - ۲۔ معاشرہ کے عام معیار کو مد نظر رکھتے ہوئے مواد کی بحیثیت مجموعی تمام کشش کا باعث محض جنسی لذتیت ہی بنتی ہو۔
 - ۳۔ مواد کی ترتیب اور پیش کش میں عام معاشرتی آزادی سے پیدا ہونے والی حدود کی بھی خلاف ورزی کی گئی ہو۔
- عدالتِ عالیہ کے دو اور جوب جسٹس بلیک اور جسٹس ڈوگلز کے خیال میں خاص فحاشی HARD CORE PORNOGRAPHY کی پہچان کا سب سے بڑا معیار کسی تحریر میں غیر شہوانی مناظر میں وقفہ پیدا کیے بغیر شہوت خیز مناظر کا تسلسل سے بیان کرنا ہے۔۔۔۔۔ جسٹس ارل وارن کے خیال میں کسی مستند قوی معیار کی عدم موجودگی کی بنا پر کسی مواد کو فحش قرار دے کر اس پر پابندی عائد کرنے کے لیے مقامی معیار

کو بھی ٹھونکا کر کھٹا چاہیے، جب کہ جنس بیک کے خیال میں احتساب سراسر فریادینی ہے، ان کے خیال میں اس مقصد کے لیے حکومت کو نیا کارخانہ اٹھارہ اور داغ عریانی میں تین تیار کرنا چاہیے۔ مثلاً سرعام تنگ ہو جانا قابل مواخذہ جرم ہو۔ لیکن ادب کو ہر حالت میں اس سے ماورا ہونا چاہیے۔ اس لیے جنس نگاری کو آئینی تحفظ حاصل ہونا چاہیے چنانچہ ۸۰ سالہ جنس بیک کے بقول جنس زندگی کی حقیقت ہے اور میں یہ بکھنے سے قاصر ہوں کہ یہ عدالت جنس کے بارے میں تحریریں تقریریں پر جس طور سے احتساب مائدہ کر رہی ہے یہ کیسے برقرار رہ سکتا ہے بلکہ اس کے لیے تو ہمارے معاشرہ کو آج کے مقابلہ میں مزید خطرات سے دوچار ہونا پڑے گا؟ اسی طرح جنس استوارت کے خیال میں احتساب معاشرہ کی خود اعتمادی کے فقدان کا نماز ہوتا ہے۔ آئین نے نقد اور غیر نقد تحریر اور شائستگی اور بدشالی دونوں ہی کو تحفظ دے رکھا ہے۔ وہ کتاب جو میرے لیے بے سود ہے، میرے پڑوسی کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ہمارے آئین کے تحت جس آزاد معاشرہ نے جنم لیا ہے، اس میں ہر فرد کو آزادانہ انتخاب کی اجازت ہونی چاہیے۔“

فش کے تین ہیں اب ایک اور عنصر بھی اہمیت اختیار کر لی ہے اور وہ ہے طریق تقسیم اور پہنچی! چنانچہ مارچ ۱۹۶۶ء میں امریکی عدالت عالیہ نے سہ ماہی مطبوعات و جرائد کو ضبط کر کے ہونے ان کے ناشرین کی مزا میں اس بنیاد پر بحال رکھیں کہ بقول جنس ویلم ہے برہنہ بین مطبوعات کا مواد اتنا تحریک خیز نہیں جتنا کہ اشتہارات کا گدگدائے والا انداز! چنانچہ عدالت کے فیصلہ کی رو سے جب فروخت کنندہ کا اساسی مقصد ہی مطبوعات کے شہوانی پہلوؤں کو ابھارنا ہو تو یہ امر مواد کے فش قرار دیے جانے میں بنیادی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔“

آخر میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا احتساب سے کوئی فائدہ بھی ہو سکتا ہے کہ محض چوری کے گزدالی بات بن جاتی ہے۔ برطانیہ میں ۱۹۳۷ء میں شاہی محاسب —

LORD CHAMBERLAIN کا عہدہ وزیراعظم رابرٹ وال پول کے زمانہ میں قائم کیا

گیا اور اس وقت سے لے کر جولائی ۱۹۶۸ء میں اس کے ختم کر دیے جانے تک لارڈ

چمبرلین ہر ڈرامہ میں سے کانٹ پھاٹ یا پابندی کا اختیار رکھتا تھا۔ ماضی میں GHOSTS

(السن) MRS. WARREN'S PROFESSION (ہرنا رٹوشا) "SIX CHARACTERS

"A VIEW FROM THE (پیرا ٹیڈر) IN SEARCH OF AN AUTHOR"

"BRIDGE" (آر تھر ٹر) اور "CATON A HOT TIN ROOF"

ڈینیسی ویز، ایسے شاہکار ڈراموں پر بھی پابندی عائد کی گئی۔ اس سے احتساب کے ادبی نواند کا اٹھانہ لگایا جاسکتا ہے۔

سوئڈن اور ڈنمارک ادب اور فن کے ضمن میں بہت آزاد خیال ممالک ہیں سے

کچھ جاتے ہیں۔ چنانچہ جون ۱۹۶۸ء میں ۱۱، ۶ اراکین پر مشتمل ڈنمارک کی پارلیمنٹ نے

۱۳ کے مقابلہ میں ۱۵۹ سے ادب میں فحاشی کی قانونی اور ترمیمی حیثیت ختم کر دی تو

نتیجہ عریانی اور فحاشی کے سیلاب کی صورت میں نہ نکلا، بلکہ "ٹائم" (۲۶ جنوری ۱۹۶۸ء) کے

جائزہ کے مطابق فحش کتابوں کی فروخت میں ۵ فیصد کمی ہو گئی۔ قانون کے نفاذ سے چھ

ماہ قبل ایک نئی فحش کتاب کے ۲۰ اور ۲۵ ہزار کے درمیان نئے فروخت ہو سکتے تھے۔

لیکن قانون کے نفاذ کے بعد ان کی اشاعت اور فروخت نصف بھی نہ رہی۔ اس کے ساتھ

ہی جب جرائم کا تعاقب کیا جائے لیا گیا تو جنسی جرائم، غیر قانونی حمل، ہم جنسیت جنسی امراض

حتیٰ کہ شادیوں کی تعداد کسی میں بھی کوئی اضافہ نہ پایا گیا۔

.... کیا تلی سے ڈرنے والے ہمارے یاران اتنے بھی محکمہ داں نہیں بن سکتے؟

ادب اور ابلاغ

ابلاغ کا مسئلہ اسلوب ہی کا نہیں تخلیق کار کی شخصیت کا بھی ہے۔ اس لیے جب تک تخلیق کار کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے عناصر کا محاکمہ نہ کیا جائے۔ ابلاغ کے عمل کی تبصیر مشکل ہے۔

کسی بھی تخلیق کار کے ذہنی رجحانات، مخصوص نفسی میلانات اور سرگیت سے بہم پہنچنے والی منفردیت کی تشکیل بننا ہر تو خودنو ”معلوم ہوتی ہے اور اپنے دائرہ عمل میں ”خود کار“ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سب کی تشکیل میں تخلیق کار کے مخصوص معاشرتی حالات کے علاوہ بقول ایڈلر :

”جسافی ساخت اور مخصوص خامیاں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں“ نیز فریڈ کے بموجب اس کی جنسی توانائی (لیبڈو) اس سے وابستہ دباؤ کا عمل اور ان سب پر حاوی لاشعوری محرکات جبکہ شوہنگ کے خیال میں اجتماعی لاشعور کے زیر اثر نسل اور توارثی میلانات نفس ہی اساسی کردار ادا کرتے دیتے ہیں؟

انسانی ذہن کی تشکیلات و ارتقاء کے سلسلے میں جدید نفسیات اور دیگر علوم (جن میں سرفہرست ہے علم الانسان) نے جو نئے نئے امکشافات کیے ہیں، اگر ان کی روشنی میں ادبی مسائل کا جائزہ لیا جائے، تو ہماری ادبی تنقید میں یقیناً نئے آفاق سے وسعت پیدا کی جاسکتی ہے۔ ہر چند کہ آج وہ ہمیں کچھ میں پھنسنے پر یہی کہی مانند معلوم ہوتی ہے، جو اپنے زور میں مغموم جانے کے باوجود بھی اسی مقام پر قائم رہتا ہے

فرائڈ، ایڈلر، شوہنگ نفسیات میں تین جدا جدا نہ نوعیت کے مکتبہ ہائے فکر کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ اور تینوں نے ہی انسانی شخصیت کی پیچیدہ تحریک کو اپنے اپنے مخصوص انداز فکر سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایڈلر کے نقطہ نظر کی روش سے عضوی خامیاں جس احساس کمتری کو جنم دیتی ہیں، اس کی بناء پر فرد کی ذات میں ایک طرح کا غلط پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے بڑھانے کی کوشش کی جائے تو یہ کیفیت نمایاں ہوتی ہے کہ دوسروں سے ممتاز ہونے کے لیے اپنی ذات میں کوئی خصوصیت پیدا کی جائے۔ یہ کوشش جہاں تکمیل ذات کے لیے کارآمد ثابت ہوتی ہے، وہاں اس کوشش کا ابلذ عام زندگی میں ایک طرح کا تناسب و توازن پیدا کرنے کا موجب بھی بنتا ہے۔ یہ نہ ہوتا احساس کمتری (چھی خاص و فدل بن جاتا ہے جس کا نتیجہ زیادہ شدید اور مریضانہ صورتوں میں اعصابی تحلیل اور ذہنی عوارض کے فروغ کا باعث بن جاتا ہے۔ ایڈلر اس خیال کا حامی ہے کہ بنیادی طور سے تخلیق کار اسی احساس کے پروردہ ہوتے ہیں۔

فرائڈ کی طرف رجوع کریں تو انسانی شخصیت کی تنہیم کے لیے ایک نیا ہی زاویہ مہیا

سمیا جاتا ہے اور وہ ہے ۔

”پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں تانے“

معاشرتی تحریکات (TABOOS) غریبی پابندیوں اور ملکی قوانین کے سامنے

جیسے انسان اپنے جنسی رجحانات کو دبانے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ عالم مجبور ہی ہے اور اسی لیے جب تک اس کھلی ہوئی جنسیت کی خاطر خواہ آسودگی نہیں ہو جاتی، نا آسودہ خواہشات لاشعور کے جھل میں پناہ گزین ہوتی رہتی ہیں۔ جہاں سے یہ موقع پا کر خواہوں کی علامات یا کرداری محسوسات کی صورت میں آسودگی پاتی ہیں۔ بعض اوقات یہ ارتعاش پذیر ہو کر ادب اور فنون لطیفہ کی تخلیقات میں جوت پیدا کرتی ہیں۔ یہ مثال چراغ کی ہے خود کشیف ہے مگر روشنی کا منبع بن جاتا ہے۔ وہ جنسی توانائی جو اپنی اصل صورت میں بالکل ہیما نہ ہوتی ہے۔ اور بے لگام ہو تو معاشرہ کے لیے خطرہ کا سرخ نشان بھی بن سکتی ہے۔ جب انہماک کے لیے صحت مند راستے پالیتے۔ تو ارتعاشی مراحل نے کر کے تابندہ فن پارہ بن جاتی ہے۔ یہاں ذہن کے مہاس غانوں میں رد و پیش بیٹر لیس فن کار کو ان دیکھی رفعتوں سے روشناس کرا دیتی ہے ۔

ٹر ونگ نے فرائڈ کے نظریۂ لاشعور میں مزید اضافہ کرتے ہوئے اس کے دو حصے کر دیے۔ ایک تو انفرادی لاشعور اور دوسرا اجتماعی یا نسل لاشعور اس نے تعلیم مسالیر لوگ گیتوں، مموالوں، وحشی معاشرہ کے مطالعہ اور تعلیم بند بھی قصص کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ افراد کے بعض نفسی میلانات اور نسلی تعصبات یا مخصوص رجحانات کی تشکیل محض اتفاقی نہیں بلکہ یہ بھی ایک اثاثہ ہے جو ہم اپنے تعلیم ترین آباؤ سے وراثتاً پاتے ہیں اس نے لاشعور اور تخلیق کے عمل کے بارے میں ایک موقع پر یوں انہماک خیال کیا ہے :-

”ہر تخلیق کار اس حقیقت سے آگاہ ہو گا کہ تخلیقی تصور از خود ہی ذہن پر حاوی

ہو جاتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ لاشعور محض رجعی رد عمل نہیں، بلکہ یہ آزاد اور خود مختار تخلیقی کارکردگی ہے، اس کے تجربات کی دنیا بظانہ نوعیت یکتا ہے، اس کا میاں حقیقت بھی انفرادی ہے اور اس کے بارے میں صرف انتخابی کہا جاسکتا ہے کہ ہم اس پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور یہ ہم پر^۱

شخصیت کی تقسیم کے لیے ان تین اہم نفسیاتی نظریات کے ساتھ ساتھ اگر ادب پر مجموعی لحاظ سے نگاہ ڈالی جائے تو عبوری ادوار سے قطع نظر ادب میں بالعموم عمل اور رد عمل کی سی کیفیت ملتی ہے گو کہ اردو ادب کی طرقتی زیادہ نہیں، نیز اس میں سرسید تحریک اور ترقی پسند ادب کے علاوہ نہ تو کوئی باقاعدہ دبستان ملتا ہے اور نہ ہی کوئی باضابطہ قسم کی ادبی تحریک، تاہم جب قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دور تک کے ادب کا گہری نظر سے تجزیہ کیا جائے تو اس کا ارتقاء خط مستقیم کی صورت میں نظر نہیں آئے گا، بلکہ کسی گراف کی مانند اس میں مد و جزر کی کیفیت ملے گی، یہی دراصل رد عمل کا انداز ہے۔

شخصیت کی تقسیم اور ادب پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد اب آئیے ابلاغ کے مسئلے کی طرف تخلیق کار کے لیے زندگی اس کا ماحول اور ہر روز کے وقوعات ایک طرح سے خام مواد مہیا کرتے ہیں، اور ہر تخلیق کار بقدر بہت دوست، اپنی کاوشوں میں اس سے کام لیتا رہتا ہے، کسی ایک واقعہ، حادثہ یا مشاہدہ سے وہ بہت زیادہ متاثر ہو کر اسے موضوع بنا سکتا ہے۔

یہ امر واضح رہے کہ ہر نوع کے تہجیات یا مشاہدات اسے مائل تخلیق نہیں کر

۱ "JUNG, C.G.

" TWO ESSAY ON ANALYTICAL PSYCHOLOGY", P.198

سکتے۔ وہ کسی چیز سے متاثر ہو ہی سکتا ہے اور نہیں بھی، اسی طرح تمام تخلیق کاروں کا ایک ہی وقت میں ایک ہی چیز سے متاثر ہونا بھی ضروری نہیں۔ کیونکہ بے شمار تہذبات میں رد و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر بعض کو مسترد کرتے ہوئے کچھ کو قبول کر لینا، فنی شعور اور اندازِ نظر سے ہوتا ہے۔ اندازِ نظر کی اساسی اہمیت ہے، جسے نزدیک نگاہ، نقطہ نظر، تنقیدی بصیرت اور نظریہ حیات ایسی اصطلاحات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان ہی کی بنیاد پر تخلیق کاروں میں اچھے اور برے کا امتیاز کرتے ہوئے ان کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ رد و قبول اندازِ نظر سے پیدا ہوتا ہے اور اندازِ نظر کی اساس تخلیق کار کی شخصیت پر استوار ہوتی ہے۔

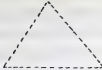
ابلاغ گو خفاگوں کی مدد سے یوں سمجھا جاسکتا ہے بلکہ

(ا) مشاہدات اور دیگر تہذبات



(ب)

(رد و قبول کے بعد تخلیق کار کے ذہن میں خاکہ تخلیق)



(ج)

(تخلیق)



(د)

(قاری کے ذہن میں ابلاغ کے بعد تخلیق)

(و) — تخلیق کار کے بے تجربات، مشاہدات اور توقعات منتشر صورت میں

(FACE VALUE) سامان بیچ تو مہیا کرتے رہتے ہیں، مگر وہ ان کو ظاہری اہمیت (FACE VALUE) پر ہر تخلیقی شعور کے لیے ہمیز بننے نہیں دیتا۔

(ب) رد و قبول کے بعد وہ اپنے ذہن میں اپنی تخلیق کا ایک خاکہ مرتب کرتے ہوئے اس میں بوقلمونی پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس ضمن میں یہ ابلاغ سہجہ قاری کو خواہ تخلیق کتنی ہی سپاٹ اور بے جان کیوں نہ معلوم ہو، لیکن تخلیق کار کے بے رد و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر اس کی حیثیت ایک "MOZAIC" جیسی ہوگی۔ تخلیقی عمل کے بعد ابلاغ کی منزل آتی ہے۔

(ج) تخلیق کار نے جذبات اور احساسات کو جس شدت سے محسوس کیا وہ کوشش کے باوجود بھی تکنیکی قیود کو ملحوظ رکھتے ہوئے الفاظ کے لبادے میں ان کے

کھل بلاغ پر قادر نہیں۔ اس لئے وہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرتے ہوئے فن پارے کو زیادہ موثر بنانے کی خاطر درمیان سے کچھ کڑیاں حذف کرتا جاتا ہے۔ اظہار کے نامکمل ابلاغ کو بڑے سے بڑے تخلیق کھرنے بھی محسوس کیا۔ غالب کا یہ کہنا بقدر شوق نہیں غفر نگنائے غزل“ اسی کا عکاس ہے۔ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کرتے ہوئے ایک خط میں (غالباً رشید احمد صدیقی کو) لکھا تھا کہ بعض اوقات احساسات کی نزاکت اور جذبات کی لطافت الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی اور یوں ایک ایسا اشارہ کر دیا جاتا ہے کہ قاری اس ذہنی فنانک پہنچ سکے۔

(د) اگر قاری اپنی ذہانت سے تخلیق کی تہہ تک پہنچ کر اس کی روح کو پالے تو ابلاغ مکمل ہوگا۔ اور اظہار کی سوخویوں کے باوجود بھی ابلاغ نہ ہو تو تخلیق کار کا مقصد فوت ہو گیا۔

اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ ادیب کے ماحول میں مشاہدات اور تجربات بکھرے بکھرے ہوتے ہیں۔ اگر وہ ایک طرف اپنی مخصوص نفسیات کے باعث بعض جنسی رجحانات اور مخصوص جذباتی میلانات کا حامل ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے ماحول کا حصہ اور معاشرہ کی اکائی بھی ہے، اور معاشرہ بھی مختلف طبقات میں بنا ہے اور یہ ادیب بھی کسی ایک خانہ سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی اس کا جیسی مقام بھی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ زندگی میں عینی تصورات کے زیر اثر یا تو برتر وجود کے لیے کوشاں رہتا ورنہ مادی وسائل کے پیچھے پیچھے ہوتا ہے۔ کبھی ماحول سے مغایرت کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ تو کبھی وہ اس سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ یہ تمام عوامل مل جل کر اس کی شخصیت بناتے اور مخصوص اندازِ نظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ ان فرض مشاہدات، تجربات اور نفسی تہیّات میں رد و قبول کے بعد ان کا ابلاغ ہی ادیب میں اپنی انفرادیت کو منظرِ عام

پہلاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں کاغذ اور قلم کا ملاپ بھی کچھ نفسیاتی معانی رکھتا ہے اور تخلیق کار کے ہاتھوں کی جنبش اور قلم پر اس کی انگلیوں کی گرفت بھی اپنے اندر ایک مفہوم رکھتی ہے، وہ اس لیے کہ ہاتھ کی یہ جنبش محض میکا کی نہیں ہوتی، اسی لیے نفسیاتی لحاظ سے ہم اس کا جائزہ لینے پر بھی مجبور ہیں۔ "صریر غائر نوائے سروش" ہو یا نہ ہو، لیکن اتنا یقینی ہے کہ گردش قلم کے لمحات میں اجتماعی لاشعور کے اثرات سے بے تخلیق کار کی اپنی دہائی ہوئی جنسی خواہشات تک بھی کارفرمائی کے لیے اس چور دروازے کے مثلاًشی ہوتے ہیں۔ لاشعوری محرکات اور شعوری احساس کی یوں ہم آہنگی ہوتی ہے کہ یہ سب مل کر ایک مرکز پر مرکوز ہو جاتے ہیں، تب تخلیق کار کی تمام شخصیت کو کہ قلم سے روشنائی کی صورت میں متنوع انداز سے کاغذ پر جلوہ گر ہوتی ہے اور اسی سے انفرادیت اجاگر ہوتی ہے۔

مطالعہ بلاغ میں شخصیت اور انداز نظر کی تشکیل کرنے والے عوامل اسی بنا پر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ یہ بھی دراصل رد و قبول کی صورت میں تجربات و مشاہدات کی کثرت میں وحدت پیدا کرتے ہیں۔ ہر ادیب کی انفرادیت بلاغ کے لیے اپنے اپنے گئے مخصوص سانچوں سے ہی جھلکتی ہے۔

جب تخلیق کار زندگی سے حاصل کردہ خام مواد کو اپنے ذہن میں رد و قبول کے بعد ایک خاص ترتیب سے دیتا ہے تو پھر اس کی پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔

ادبیوں زبان و بیان کے ہفت خواں طے کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ الفاظ اور ان سے وابستہ متنوع اور بعض اوقات متضاد معانی و مضامین کی جہات کی بات ہوتی ہے۔ علام و رموز کے پیچ پرچ مراحل طے ہوتے ہیں۔ الغرض تخلیق کار کے سامنے اسلوب اور اس سے وابستہ متعدد لسانی اور فنی نشیب و فراز ہوتے ہیں۔

ابلاغ کے سلسلے میں زبان کو بالعموم سب سے بڑی رکاوٹ سمجھا جاتا ہے وہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں محدود ہوتی ہے، وہاں قواعد کی پابندیوں کی بنا پر باعث رکاوٹ بھی ہوتی ہے۔ پھر ادب اور زبان کی بڑھتی ہوئی عمر کے ساتھ ساتھ جہاں اظہار کے سانچوں میں قطعیت پیدا ہوتی ہے، اور ذخیرۃ الفاظ میں اضافہ ہوتا جاتا ہے، وہاں اذعانیت کی وجہ سے نئے خیالات اور نئے طرز احساس کے اظہار میں وقت بھی محسوس کی جاتی ہے۔ مگر عظیم تخلیقی صلاحیتیں اپنی توانائی سے قدیم اور بعض اوقات مردہ سانچوں اور الفاظ میں بھی نئی روح پھونک دیتی ہیں۔ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلٹ :

”عظیم شاعر وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ سے زیادہ کام لیتا ہے
 بلکہ صحیح معنی میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے؛ لہ
 اس کے ساتھ ہی بورس پاشچنک کا یہ بیان بھی قابل غور ہے :
 ”پیغام کی گراں باری کے شدید اور محو پر حادی ہو جانے والے
 احساس سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ فنکار اپنی
 شدت احساس سے چرانی زبان کو یوں ہموئے کار لاتا ہے کہ اس پر لانی
 زبان کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے“ لہ

اگر وئی، میر، مومن، غالب، حسرت اور اقبال وغیرہ کا مطالعہ کریں تو ان
 آراء کی صداقت عیاں ہو جاتی ہے۔

مجموعی لحاظ سے ہر دفعہ سرائے بکروسی نے ابلاغ کے مسئلے پر بڑے متوازن انداز

لہ "NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF
 CULTURE" p.111-12

لہ "THE PASTERNAK AFFAIR " p.38

سے روشنی ڈالی ہے۔ ان کے بقول :

”اپنے تخیل کو قاری کے ذہن و شعور میں منتقل کرنے کا نام ہی ابلاغ ہے۔ اس مقصد کے لیے تخیل کو الفاظ کا روپ دے کر قاری کے ذہن میں برسر عمل لانا ہی کافی نہیں، بلکہ الفاظ کی قوت و اثر سے قاری کے تخیل کو بھی اپنے تصرف میں لانا ضروری ہے۔ یہ اس لیے تاکہ قاری وہ مصنف کا تجربہ، تا حد امکان ایک دوسرے سے مماثلت اختیار کرے اسی لیے مصنف کے لیے الفاظ کو اپنے تجربہ کی علامت بنا دینا از حد ضروری ہے۔ ادب میں کیونکہ تجربہ کا ابلاغ ہوتا ہے۔ اور کوئی تجربہ بھی زبان و بیان میں وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اس لیے مصنف کا تجربہ علامات کی زبان میں ترجمہ ہو کر سامنے آتا ہے۔ تاکہ قاری اپنی علامات کے ایک ایسے ہی تجربہ کا ترجمہ کر سکے“

یہ وہی بات ہوئی جو سرسید نے کہی تھی، بات ایسے طریقے سے کہی جائے کہ دل سے نکلے تو دل میں جاگزیں ہو یا پھر بقول غالب :

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لفظ زبان کی کافی ہے اگر تحریر کو جسم سے تشبیہ دی جائے تو لفظ کو غلیہ قرار

دیا جاسکتا ہے اور جس طرح غلیہ میں مانع حیات (PROTOPSALM) بنیاد کی

صوت اختیار کر کے انسانی زیستہ انداز متعین کرتا ہے۔ اسی طرح لفظ میں معانی

کی متنوع صورتیں ابلاغ کی مختلف جہات کی تشکیل کا باعث بنتی ہیں۔ اس موقع پر

یہ بیان کر دینا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ عہد عتیق اور بیشتر اساطیری مذاہب میں لفظ

کی مذہبی اہمیت تھی۔ تہذیب کے اولین گہوارہ مصر میں لفظ (اور زبان) کو الٰہی

صفات سے متصف کر کے اسے دیوتا کا مترادف قرار دیا گیا تھا۔ چنانچہ - (PYRA

"PYRAMID TEXT" کے مطالعہ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک دیوتا خیرث ("KHERAN") کا بھی تھا۔ خیرث کا مطلب ہے لفظ۔ مصریوں کے خیال میں لفظ بھی انسان کی طرح ایک شخصیت رکھتا ہے۔ جب دیوتا تھوت (THOTH) نے خدائی ارادہ کو جامہ عطا کیا تو لفظ عالم وجود میں آیا۔ ایک اور حوالہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۲۰۰۰ ق۔ م تک الفاظ کے آغاز کے بارے میں سوچا جا چکا تھا چنانچہ بادشاہ PEPY کے بارے میں یہ عقیدہ تھا کہ اس نے الفاظ سے تخلیقات کیں۔ تخلیقات لفظی مفہوم میں ہے اور بنی تخلیقات کے معنی میں نہیں، اس طرح محسوس کے سب سے بڑے دیوتا (PATH) سے بھی الفاظ کا آغاز منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ پاتھ تمام فنون حیات کا مربی تھا۔ اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جب اس نے تمام دنیا کی اشیاء بنائیں اور خدا کے تمام الفاظ تخلیق کر دیے، تو اس نے آرام کیا۔ بائبل کے نظریہ تخلیق کے ساتھ یہ مماثلت قابل غور ہے، یہی نہیں بلکہ عیسائیوں میں بھی نطق تخلیق کنندہ خدا کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بقول:

آغاز میں صرف لفظ تھا اور لفظ ہی خدا تھا۔ تب لفظ کو جسم عطا کیا گیا ۹

(یعنی اسے حضرت مسیح کا روپ دیا گیا)

مسلمانوں میں بھی اس کی اہمیت کم نہیں، خدا نے ایک لفظ رکھ کر کائنات تخلیق کی تھی۔ ان فرض لفظ کی اہمیت اتنی ہے کہ اس پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے، اور اس کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ وحشی معاشقے میں جادو اور قدیم مذہبی تعالیم میں مشترک کچھ جو اساسی مترادف حاصل تھا وہ بھی لفظ کی اہمیت پر دال ہے۔

لفظ کی اس الوہی اہمیت کا تذکرہ اس بے ضروری تھا کہ آج گو کہنے والے بت پرست نہیں لیکن لفظ کو دہوتا " سمجھنے کا رجحان اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، بعض تو دہوتا سمجھ کر اس کی پرستش کرتے ہیں۔ جبکہ لفظ کو سوغات سمجھنے والوں کی بھی کمی نہیں، ویسے بہ حیثیت مجموعی مشرقی تنقید میں (جس میں اردو کے تذکرے بھی شامل ہیں) لفظ کے استعمال کو بہت اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ فصاحت و بلاغت کے تمام مباحث لفظ سے وابستہ سمجھے جاسکتے ہیں۔ یہ تو صرف ترقی پسند تحریک تھی، جس نے لفظ کی اساسی اہمیت کو ختم کر کے مقصد کو اولین قرار دیتے ہوئے اظہار اور اس کے وسائل کو ثانوی درجہ دیا۔

آج ہم اگر تخلیق کاروں اور بالخصوص شعراء کی طرف ذہن منتقل کریں تو بلاغ کے باب میں عجیب انتشار نظر آئے گا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس وقت ایک عمومی پڑمردگی سی ذہنوں پر طاری ہے۔ تخلیق کاروں کی اکثریت جو بعض امور میں مفاہمت نہیں کر سکتی بھرائی کیفیت میں مبتلا ہے، جس سے سوچ کا سارا نظام ہی مغلوب ہو رہا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ ادب کے اس جنگل میں کوئی تحریک یا مجموعی مقصد حیات نہیں رہا جو جاوہ تراشی کر سکتا۔ نتیجہ میں مرصعانہ انفرادیت نے اپنا تسلط جمایا ہے۔ اس مرصعانہ انفرادیت پسندی نے جس ادبی گروہ کو جنم دیا، ان کے نزدیک ابلاغ کو سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں، ان کے بموجب اجتماعی شعور کا نشتر گ خود کو دوسرے کے ذہنی تجربہ بات سے بخوبی آگاہ کر سکتا ہے لیکن اگر ایسا نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں ان کا نعرہ ہم تفہیم نہیں، تاہم چاہتے ہیں۔

گویہ انتہا پسندی ہے لیکن انتہا پسندی سے قطع نظر بلاغ کے مسئلے کا اگر عمومی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو یہ ضرور واضح ہو گا کہ ادب پارے کا ہر شخص کی ذہنی گرفت میں آ جانا بھی تو ضروری نہیں، تمام قارئین ذہنی لحاظ سے ایک سطح پر نہیں ہوتے اس

یہ لہنی فہم "ادبی شعور اور فنگل ذوق کے باعث ایک فن پارے سے مختلف اصحاب، مختلف مدارج پر درک تحلیل معانی کرتے ہیں۔ یوں ابلاغ کی مختلف جہات قرار پاتی ہیں۔ جس کی ایک انتہا پر وہ قاری ہوگا جس کے لیے ابلاغ مکمل ہی نہ ہوگا بلکہ بعض امور میں اسے ادب پارہ سپاٹ بھی معلوم ہو سکتا ہے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان بقدر ہمت اوست "قارئین اپنے اپنے انداز سے اظہار میں ابلاغ پائیں گے۔ اس لیے محض قارئین کو ام کی بہرہ پسند پر تخلیق کار اپنے ادب کی قربانی کیسے دے سکتا ہے۔ اس لحاظ سے تو ابلاغ اضافی قرار پاتا ہے، لیکن صرف قارئین کی حد تک مصنف کے لیے تو ابھیت اساسی ہونی چاہئے، اور بقول ایمر کو دہی :

"ادب جو کچھ بھی ہو مگر اس کے لیے ابلاغ بے حد ضروری ہے۔

ابلاغ نہیں تو ادب بھی نہیں؟

قاری سمجھے یا نہ سمجھے مگر تخلیق کار کا مقصد ہی ابلاغ ہونا چاہیے اور اس معاملہ میں اسے زبان اور تکنیک کے ساتھ ساتھ اپنے قارئین سے بھی ایسا انداز برتنے کی ضرورت ہے۔ ابلاغ کی تکمیل سے قاری اور مصنف میں وہ فہمی رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "تطبیق" (IDENTIFICATION) کہتے ہیں۔ اس تطبیق کی بدولت قاری پر وہ فہمی کیفیت طاری ہو جاتی ہے، جس کا پیدا کرنا تخلیق کار کا منشاء و مقصد تھا، اس صورت میں مصنف اور قاری میں ایک خاص نوع کا جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس کی بنیاد پر بعض اوقات تحریر یا ہام تک کا وصف بھی اختیار کر لیتی ہے۔ یہ بات بڑی حد تک تخلیق کاروں کی مقبولیت کا باعث بنتی اور ان کے مخصوص انداز نظر کے ابلاغ میں محدود مساویں ہوتی ہے۔

ابلاغ کی کامیابی کا مشاہدہ ان زمانہ قارئین کی صورت میں کیا جاسکتا ہے جو جذباتی ناول پڑھ کر آنسوؤں سے نگہیں بھگو لیتی ہیں۔

ابلاغ کے عمل کا تجزیہ اس وقت زیادہ دلچسپ صورت اختیار کرتا ہے جب ہم علامات کا مطالعہ کریں۔ علامت پر خصوصی زور دیا جا رہا ہے کہ علامت کا لاشعور کی بنا پر تخلیق کار کی نفسی زندگی سے اتنا گہرا رابطہ ہے کہ اسے بلاشبہ لاشعور کی تفہیم کے لیے اشاریہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فرائیڈ نے اگر ان میں جنسیت کے اظہار کو دیکھا تو شوہنگ نے ان میں قدیم انسانی تجربات، روحانی واردات اور اساطیری عناصر کی نشاندہی کی۔ اس مختصر مضمون میں علامت کے اس نفسیاتی پہلو کی طرف اشارہ ہی کیا جاسکتا ہے۔ یہ تفصیل کا موقع نہیں۔

تخلیقات میں ظہور پذیر ہونے والی علامات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اجتماعی اور انفرادی، اجتماعی علامات کسی مخصوص تحریک یا دہشتن فکر سے جنم لیتی ہیں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر سرخ سویل "نئی سماج" وغیرہ کئی علامات مانج ہو گئی تھیں۔ نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ جد دلچسپ ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس لیے کہ انہیں اجتماعی نقطہ نظر کے تحت آنکھیں بند کر کے نہ دیکھا جاسکتا ہے۔ علامت کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی حیثیت قطعی نہیں ہوتی ہے؛ اور اس لیے بھی کہ ان کا سرچشمہ تخلیق کار کا اپنا لاشعور ہوتا ہے۔ اس ضمن میں میراجی کے ہاں ملنے والی علامات بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

علامت سے اس وقت کام لیا جاتا ہے جب تخلیق کار قاری پر ایک مخصوص تاثر ترسیم کرنے کے لیے اس طرح کے مسئلہ ذرائع کو ناکافی تصور کرتا ہو علامت کے استعمال سے ابلاغ کے لیے تخلیق کار سب سے زیادہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ علامات کی اجتماعی اور انفرادی تقسیم محض سہولت کے لیے ہے ورنہ اصولاً کوئی فرق نہیں۔ یہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں، ابلاغ کے لیے بروئے کار لائے گئے دو انداز۔ ہوتا ہے کہ تخلیق کار کسی ایک لفظ کو اپنے مخصوص نگر مجازی معانی

کا جامہ پہنا کر ایسے انداز سے (اور بار بار) استعمال کرتا ہے کہ صرف قاری منہم کی تہنک پہنچ جاتا ہے۔ بلکہ اس سے وابستہ مخصوص تاثر کو جب ذہن قبول کر لے تو پھر وہ اس لفظ سے چپک کر رہ جاتا ہے۔ جیسے اب "سرخ سویرا" سنتے ہی کیونہی انقلب ذہن میں آتا ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا تلازمہ ہی ہے گو علامت کا آغاز انفرادی سطح سے ہوتا ہے۔ لیکن قبول عام کے بعد یا کسی ایک مخصوص دبستان فکر سے وابستگی کے بعد قارئین کی کثیر تعداد کے لیے وہ عام اور پر معنی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ نتائج کا حامل ثابت ہو سکتا ہے۔ وہ اس لیے کہ علامت ایک چالو سکتا ہے، اور کثرت استعمال سے جب وہ روایت ایسی صورت اختیار کر لے تو ایک وقت پیدا آتا ہے جب اس کی حیثیت چبائے ہوئے نواسے جیسی ہو جاتی ہے اور علامت مسلسل گردان کی بنا پر انفرادیت کا حسن بھی گنوا دیتی ہے۔ لیکن انفرادی علامت، قطع نظر اس کے ابلاغ میں وہ مدد ہوتی ہے یا باعث رکاوٹ، لاشعوری رنگ آمیزی کی وجہ سے مصنف کے ذہن کی گرہ کشائی کے کام بھی آ سکتی ہے، اور شعروں کے انتخاب کی طرح کسی شاعر کی علامات کا انتخاب "دل کا معاملہ کھول سکتا ہے چنانچہ اگر ایڈیٹر کے نقطہ نظر سے علامت شخصیت کے کمزور پہلوؤں کو توانائی بخشنے کا ایک ذریعہ قرار پائے گی۔ تو فراتذات میں لاشعوری اور جنسی محرکات کی تلاش کرے گا، جبکہ ٹرونگ کے خیال میں یہ قدیم لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHETYPES) کا مظہر ہو گا۔ علامات کا استعمال آسان نہیں ہے۔ اس کے لیے جگر کاوی اور شرف نگاہی کی ضرورت ہے۔ مثلاً سانپ دنیا کی قدیم ترین علامات میں سے ہے۔ اس کی اساطیری اہمیت بھی ہے، کیونکہ مختلف زمانوں اور معاشروں میں ناگ پوجا بھی ہوتی رہی، اسے بقا کا مظہر

بھی گردانا جاتا رہا ہے۔ حتیٰ اگر کمیاب گری میں بھی اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے سناپ کے منہ میں اپنی دم ہے۔ اور یوں وہ ایک لامنتہم دائرے کی صورت میں گردش کرتا رہتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ زمانہ قدیم سے ہی یہ جنس کی علامت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فرانڈ نے تو کہیں بہت بعد میں اسے جنسی علامت قرار دیا۔ اس ایک عام سی مثال سے ہی اس امر کا اندازہ لگنا دشوار نہ رہے گا کہ علامت کا استعمال آسان کام نہیں اور جب تک شاعر (اور بعد ازاں نقاد) کو کسی ایک علامت سے وابستہ کی گئی معانی کی تمام جہات اور تنوع کا علم نہ ہو اس وقت تک محض علامت پسندی کے شوق میں وہ ابلاغ کو کٹھن چھری سے ذبح کرتا رہے گا۔ اس کے ساتھ ہی نفسیاتی پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ تخلیق کار اگر ریشم کے کپڑے کی طرح اپنی ذات کے گرد فرگیت کا ایک تانا بانا بن لے اور وہ اس میں گم ہو کر رہ جائے تو اس کی تمام علامات نفسیاتی معالج کے لیے تو باعثِ دلچسپی ہو سکتی ہوں گی لیکن کلی طور سے ذاتی اور نجی بن جانے کی وجہ سے ابلاغ کے کام نہ آسکیں گی۔ علامت کیسی ہی کیوں نہ ہو وہ اسی طور سے خیال کی وضاحت اور ابلاغ کے لیے ہے۔ لیکن جب انہیں سے ان سب کی نفی کا کام لیا جائے تو علامت کے استعمال کا جواز نہیں، انفرادیت تو خیر اب بھی ہوتی ہے لیکن قطعی منفی نوعیت کی۔

جدید ترین شاعری کا سب سے بڑا المیہ بھی یہی ہے کہ اس نے علامت کے اس منفی عمل ہی کو اپنے لیے منفہ اقتنار جانا۔ نتیجہ میں اظہار و ابلاغ ضبط ہو کر رہ گئے۔ ادب جب ردِ عمل کے دور میں گزر رہا ہو تو باطنی ادیب کی علامات مثبت انفرادیت اور معاشرتی مقاصد کی پیدا کردہ توانائی کی منظر ہوتی ہیں۔ لیکن جب ادب کے عبوری دور میں (یعنی ایک ردِ عمل سے دوسرے ردِ عمل تک) ادیبوں کے پاس فقدانِ مقصد کے باعث عموماً کہنے کے لیے نئی باتیں اور جاناں سلوب نہیں

ہوتا تو نفس پیچیدگیوں کے باعث بڑھتی ہوئی انفرادیت منفی روپ اختیار کر لیتی ہے۔
اب ایسی صورت ہیں ادبؔ ہاتھ روم میوزک کے علاوہ بھلا اور کیا صورت اختیار
کر سکتا ہے؟

ادب اور فنون لطیفہ

فنون لطیفہ اور ادب کے باہمی رابطہ کا مطالعہ دراصل ان میں مشترک جمالیاتی عناصر کی تفہیم کے مترادف ہے۔ فنون لطیفہ میں ان کا جمالیاتی پہلو نمایاں ترجیحت سے رکھتا ہے۔ بلکہ فنون کو لطیفہ ”قرار دینا بھی ان کی اساسی صفت لطافت کے باعث ہے: اور یہی لطافت ہماری جمالیاتی جس کے لیے سامانِ حفظ مہیا کرتی ہے۔ فنون لطیفہ کی تخلیق کا مقصد خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، ان میں جمالیاتی عنصر کسی طور سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

فنون لطیفہ سے حسن کی بوقلمونیوں کا جو احساس پیدا کیا جاتا ہے اسے فن کاری یا حسن آفرینی کہتے ہیں۔ یہ فن پارے کی تشکیل کرنے والے متنوع نام میں ایک خاص

رابطہ، تنظیم اور تناسب کی مرہون منت ہوتی ہے۔ دراصل یہ تنظیم و تناسب ہی جمالیاتی جس کے لیے سامانِ انبساط مہیا کرتا ہے۔ سازوں کے زیرِ ویم کو جب خاص تنظیم و تناسب سے ہم آہنگ کیا جائے تو غیرتِ ناہید کی ہر تان و پیک بن کر شیط سے پکاتی ہے جسم کی مختلف النوع حرکات کی ترتیب و توازن سے رقص اور اس کے تاثرات جنم پتے ہیں۔ یہی حال دیگر فنون کا ہے۔

عام عقیدہ یہ ہے کہ تنظیم و تناسب صرف ترقی یافتہ تمدن اور اعلیٰ سطح کی تہذیب میں جنم لینے والے فنون ہی کی خصوصیت ہے اور نیم تمدن معاشرہ یا غیر ترقی یافتہ تہذیبیں اور ان کے فنون لطیفہ اس (SOPHISTICATION) سے عاری ہوتے ہیں جو مختلف النوع عناصر کو باہم مربوط کر کے کثرت میں وحدت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے لیکن یہ اندازِ نظر درست نہیں کیونکہ وحشی قبائل اور غیر تمدن معاشرہ کے فنون لطیفہ کا اب کافی سے زیادہ ذخیرہ جمع کیا جا چکا ہے اور ان کے نقوش اور اقلیدیہ اشکال میں بھی یہی اصول کار فرما ملتا ہے۔ دراصل تناسب آہنگ اور ترتیب وغیرہ کے تصورات کسی حد تک انسان کو اپنے جسم سے بھی مل جاتے ہیں، سانس کی آمد و رفت کے آہنگ نے بھی فقرہ میں وقفہ کو جنم دیا۔ اسی سے مصرع کا تصور ابھرا ہوگا اور نغمہ میں ساز و آواز کا امتزاج اس اصول کو مد نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا، فرانس بولس نے بھی اس رائے کا اظہار کیا کہ وسیع پیمانہ پر متناسب اشکال کے استعمال کو فروغ دینے والی تمام وجوہات اور اسباب و علل کی تفہیم یقیناً مشکل ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ باتھوں اور بازوؤں کی متناسب حرکات نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ وایاں اور پایاں بازو ایک خاص ترتیب سے ہلتا ہے.... یہ درست

ہے کہ اشکال دائیں اور بائیں ہاتھ سے نہیں بنائی جاتیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ دائیں اور بائیں بازو کی حرکات سے جنم لینے والے احساسات جس تناسب پیدا کرتے ہیں :

فن پارہ میں حسن کاری کا عمل نازک اور پیچیدہ ہے اور اس کی نراکت کا بھرم قائم رکھنے کے لیے تکنیک کی ضرورت پڑتی ہے۔ تکنیک کا اساسی مقصد اظہار کے لیے ایک مخصوص سانچہ مہیا کرنا ہے۔ کیونکہ تکنیک ہی تناسب اور آہنگ پیدا کرتی ہے اس لیے فن پارہ کا اصل حسن اور جمالیاتی خوبیوں کی برقراری کا کسی حد تک تکنیک ہی پر انحصار ہوتا ہے۔ فن کار کے تصورات جب اظہار پڑتے ہیں تو وہ پھرے دریا کی مانند ہوتے ہیں۔ تکنیک دھارے کا رخ برقرار رکھتی ہے۔ آج فنون کے تکنیکی مباحث اپنی اعلیٰ ترین اور پیچیدہ ترین صورت میں ملتے ہیں۔ اس لیے موجودہ دور کے فن کار اور ناظر دونوں اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ صرف مہذب فن کار ہی تکنیک کے مخصوص سانچوں کی اساسی خصوصیات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اس کے متنوع لوازم سے طبعہ برآ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے اور صدیوں کے فنی مباحث کی موجودگی ایسی خوش فہمی کا جواز بھی بن سکتی ہے لیکن ہماری دانست میں ”وشتی نیم تمدن“ اور غیر مہذب ”فن کار بھی اپنے فنون کے لیے حسبِ مقتدر تمام تکنیکی لوازم سے استفادہ اور ان کے ضوابط کی پابندی کی کوشش کرتا ہے۔ اس ضمن میں فراتر بوس کی یہ رائے قابلِ غور ہے، ”تکنیک سے جنم لینے والے فنی کمال کی جمالیاتی اقدار کی تحسین صرف مہذب انسان سے ہی مخصوص نہیں بلکہ“

یونان میں ”اوب“ بھی فنون لطیفہ میں شامل تھا، اس لیے ادب کی بحث جدا گانہ

ذہنی بلکہ وہ فنون لطیفہ کی ذیل میں آ جاتی۔ اسی طرح قدیم ہندو فلسفہ میں ”رس“ ایک مستقل اور اہم ترین موضوعات میں سے تھا۔ ”رس“ کے تحت ان متنوع عوامل کی تشریح کی جاتی تھی، جن کی بنا پر فنون لطیفہ اور مختلف اصنافِ ادب سے لطفِ انبساط حاصل کیا جاتا ہے۔ گوہر وہ ممالک میں ان کا یکساں تذکرہ ہوتا تھا بلکہ بعض اوقات یہ مترادفات کے طور پر بھی استعمال ہوئے۔ لیکن بعد میں مختلف فنون کی انفرادیت اجاگر کرنے کے لیے جیسے جیسے ان کے متذکرہ اصول و ضوابط مدون ہوتے گئے تو ان کی تشریح و تفہیم اور مقاصد کا تعین بھی مختلف طریقوں سے ہونے لگا اور کہیں بعد میں جا کر تشدید نے اپنا علیحدہ وجود ثابت کرایا، در نہ مدتوں تک ادبی تفسیر جمالیات کے ضمنی شعبہ کی حیثیت اختیار کیے رہی۔

یونانی فنون لطیفہ کا بنیادی وصف ہنر یا صنعت سمجھتے تھے۔ اس لیے ان کے ہاں ان کا تصور تشا و مخ نہ تھا حالانکہ ان سے وابستہ فنی اور جمالیاتی بحث سب سے پہلے یونانیوں ہی نے چھیڑی۔ بعد ازاں سہولت کی خاطر جمالیاتی خوبیوں اور حسن کاری کو اساس بناتے ہوئے مجسم سازی، تعمیرات، مصوری، نقشِ موسیقی اور ادب وغیرہ کو تو فنونِ لطیفہ تسلیم کیا جانے لگا۔ جب کہ آہن گری، کوزہ گری وغیرہ کے لیے فنونِ لطیفہ اصغر (MINOR FINE ARTS) یا فنونِ منفیدہ کی اصطلاح مروج ہو گئی۔ بعض ماہرین نے فنونِ لطیفہ کی دو عمومی اقسام۔ یعنی اور سماعتی بھی کی ہیں۔ صرف جنتِ نگاہ بننے والے فنون جیسے مصوری، مجسم سازی وغیرہ یعنی قرار پائے۔ جب کہ شاعری اور موسیقی فردوسِ گردشِ ہنسی ہیں اس لیے وہ سماعتی ہیں۔ اسی انداز پر عینی اور سماعتی کی بجائے مرنی اور غیر مرنی اقسام بھی کی جاسکتی ہیں۔ یوں عینی فنون مرنی اور سماعتی غیر مرنی قرار پائیں گے۔ لیکن فنونِ لطیفہ کی ایسی تقسیم کا کوئی عملی فائدہ نہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ غلطیت

کے علاوہ یہ بھی ہے کہ آج فن کی ایک ایک صنف مختلف ذیلی شعبوں میں مقسم ہو چکی ہے۔ اور ہر مختلف تحریر کیوں، نظریوں اور فنی مباحث کی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ تکنیک میں تنوع اور انہماک میں جدتوں نے قدیم انداز کو مسترد کر کے بیشتر روایتوں کے سانچوں کو ہموار کر دیا کہ آج محض سماعی اور عینی ایسی عمومی اصطلاحات سے فنی مسائل حل نہیں کیے جاسکتے، شاید اسی لیے نقادوں کا ایک گروہ تو اب سرے سے فنون لطیفہ کی اصطلاح کے استعمال ہی کے خلاف ہے، چنانچہ کولنگ وڈ کے بقول :

”مقام شکر ہے کہ قدیم اندازِ بیان کی بعض استثنائی مثالوں

سے قطع نظر۔ اب فنون لطیفہ کی اصطلاح متروک ہو چکی ہے“

لیکن یہ ایک اندازِ نظر ہے اور ہر ایک کا اس سے اتفاق ضروری نہیں علاوہ انہیں فنون لطیفہ ایسی قدیم اور مقبول اصطلاح ترک کر دینے پر متبادل اصطلاح نہ ملے گی، ایسی جامع اصطلاح جو کم و بیش تمام فنون پر محیط ہو۔ ویسے زمانہ کے ساتھ ساتھ اس اصطلاح سے وابستہ مفاہیم میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ان میں سب سے اہم تبدیلی ادب کا فنون لطیفہ میں رنگنا جاتا ہے۔

یونانیوں نے کیونکہ تمام فنون لطیفہ کا سرچشمہ میوز اور روحانی جذب و اکتشاف کو قرار دیا تھا۔ اس لیے ان کے لیے ادب کو بھی فنون لطیفہ کا ایک شعبہ قرار دینا مشکل نہ تھا، کیونکہ یونانی مفکرین کے ہاں بالعموم مظاہر فن اور توقعات حیات کے فروغی اور استثنائی پہلوؤں سے قطع نظر کرتے ہوئے کسی ایک عالمگیر اصول یعنی فلسفہ سے انہیں بچنے کا رجحان ملتا ہے۔ یوں جب کسی مشترک اصول کی صورت

میں GENUS دریافت کر لیا جاتا تو پھر باقی سب کچھ نوعی اور ذیلی قرار پاتا۔ اسی لیے ادب بھی فنون لطیفہ کا ایک شعبہ سمجھا جاتا رہا۔

افلاطون نے جب دیگر مسائلِ مذہبی کے ساتھ ساتھ حسن اور حسن کاری کا تجزیہ کیا تو اس نے طریقِ اظہار کی صورت میں تمام فنونِ لطیفہ میں ایک مشترک عنصر دریافت کیا۔ اس کے خیال میں تمام فنونِ لطیفہ کی غایت حسن کی متنوع کیفیات کا ابلاغ ہے اور ان میں امتیاز محض ان کی ظاہری ہیئت یعنی طریقِ اظہار کی بنا پر ہے۔ یوں رنگ ہو یا سنگ و تخت، نغمہ ہو یا حرف و صوت، ان سب میں اساسی لحاظ سے کوئی فرق نہیں۔ ہم محض طریقِ اظہار کے باعث ایک کو دوسرے کے نام سے نہیں پکارتے۔

ارسطو نے بھی فنونِ لطیفہ کی مشترک اساس دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہوئے متناسب عناصر کی ترتیب و ربط سے جنم لینے والی نامیاتی وحدت کو تشکیل اصول قرار دیا۔ گو افلاطون نے نقالی کی بنا پر فنونِ لطیفہ (اور خصوصاً شاعری اور ڈرامہ) کے بارے میں کوئی اچھی رائے قائم نہ کی تھی، لیکن ارسطو کے خیال میں یہی فنونِ لطیفہ سے دلچسپی کا سب سے بڑا باعث ہے۔ کیونکہ یہ اظہار کے مختلف سانچوں (رنگ، سنگ، لفظ، شعر) وغیرہ کی ادا سے فطرت کی نقالی "MIMESIS" یا قائم مقامی کرتے ہیں۔ یہ نقل اندھی اور بے ہنگی نہیں ہوتی۔ بلکہ ہر ممکن طریقہ سے ناظر، سامع یا قاری میں حقیقت کا حسین التباس پیدا کیا جاتا ہے۔ اس سے دل و دماغ میں مسرت اور آسودگی کی بہریں دوڑنے لگتی ہیں، شاید اسی لیے بعض نقادوں نے ارسطو کے نظریۂ نقل کو عملِ تخلیق کے مترادف جانا ہے۔

کوئی لگ بھگ دوڑنے اس مسئلہ پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ جب افلاطون اور ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور جمالیاتی مسائل کا جائزہ لیا تو آہن مگر

زرگرا و کوڑھ گرا بیسے کاریگروں کی مصداق شاعروں کو "شعرگر" اور شاعری کو "شاعرانہ ہنر" قرار دیا۔ چنانچہ اس نے خود لفظ "آرٹ" کی تاریخ سے بھی اپنے نقطہ نظر کو ثابت کیا ہے۔

آس کا مروجہ جمالیاتی مفہوم تو کہیں بہت بعد کا ہے۔ قیصر ہائینی میں لفظ ARS کا مطلب ہنر یا خصوصی مہارت ہی تھا، جیسے بڑھئی کا کام۔ آج ہم جسے ART کہتے ہیں، ان کے نزدیک وہ محض چند ہنروں کا نام تھا جیسے شاعری کا ہنر اور اصولی طور سے وہ اسے بڑھئی اور اس سے مشابہ دیگر کاموں سے جدا گانہ کچھ اور نہ سمجھتے تھے۔

شاعرانہ تخلیقات بھی صارفین (قارئین) کے لیے ہیں اور شاعر نے اپنی تمام فنی مہارت اور صنعت گری سے اپنے قارئین میں مخصوص ذہنی کیفیات پیدا کرنی ہوتی ہیں۔ اسے ان کیفیات کا ابلاغ کرنا ہے، جنہیں قارئین پسندیدہ اور مرغوب خاطر قرار دے سکیں۔ دیگر پیشہ ور ہنرمندوں کی مانند شاعر کو شاعرانہ ہنر سے مکمل واقفیت ہو۔ وہ مسلسل مشق اور فنی اور آک سے شاعرانہ ہنریں مہارت اور پھر مہارت خصوصی پیدا کرتا جائے۔ اسے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کس تاثر کا ابلاغ کر رہا ہے۔ اور یہ ابلاغ اظہار کے کس انداز سے کامل ہو سکتا ہے۔ یہ ہے شاعرانہ ہنر! افلاطون اور ارسطو نے بھی اس سے یہی مراد لی، ان کے بعد ہوریس نے بھی "ARS POETICA" میں اسی خیال کا اعادہ کیا۔

فنون لطیفہ اور ادب کے تعلق کو ان سے وابستہ تخلیقی عمل کی یکسانیت سے بھی واضح کیا جاسکتا ہے، دونوں ہی تفصیل کی گودی میں پرورش پاتے ہیں۔ یعنی صورت

پذیری سے پیشتر وہ تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں، موقوف اٹھانے سے پہلے مصور کے ذہن میں تصویر کا خاکہ اور رنگوں کی ترتیب موجود ہوتی ہے مجسمہ سنانا اپنے اڈنا ر سنبھالنے سے پہلے ذہن کی شنشین پر مجسمہ کو ممکن دیکھتا ہے وہ نہ مانیکل انجیلو ایک بد وضع اور بے مصرف پتھر سے خوب صورت مجسمہ نہ تراش پاتا۔ کوئنگ وڈ نے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے اس کے خیال میں فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیاء یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ

اصل اہمیت تو ذہن میں موجود تصورات کو بے فکر ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے معجزہ فن کی نمونہ تو کرتا ہے لیکن اساسی اہمیت بہر حال ذہن میں موجود چیز ہی کی ہوگی۔ کیونکہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یافتہ صورت کو فن پارہ کہا جاسکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پیرائے اپنانے کے باعث کسی شخص پر فن کار کا لبیل چسپاں کیا جاسکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بنا پر فن پارہ نہیں کہلاتی۔ ہم تو اسے ذہنی شے یا تجربہ سے وابستہ ہونے کی بنا پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں کیونکہ شے بھی محض اپنے وجود کے باعث فن پارہ نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ

گو یا تخلیقی عمل میں یکسانیت ہے، صرف طریق کار کے بدلے سانچوں نے مختلف نمونوں کی ظاہری صورتوں کو جنم دیا۔ اسی لیے مختلف نمونوں کا ایک دوسرے سے

تاثرات کا مستعار لینا کوئی ایسی انوکھی یا بعید از قیاس بات نہ ہوتی چاہیے۔

ارسطو اور اس کے حلقہ بگوش نقادوں نے ادب اور فنون لطیفہ میں ترتیب و توازن کے اصول کو برقرار رکھا لیکن ادبی تکنیک یا فنون لطیفہ کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ سب غیر محسوس کن طور پر ساونگی سے پیچیدہ تر صورت اختیار کرتے جاتے ہیں۔ ہمارے آباؤ اجداد بے ترتیبی کے باعث ناپسند کرتے ہوئے بغاوت سے تعبیر کرتے تھے۔ آج وہ بھی ضرورت سے زیادہ باضابطہ بلکہ بعض اوقات تو ضرورت سے زیادہ منظم اور با ترتیب ہونے کی وجہ سے روکھی پھینکی معلوم ہوتی ہیں۔ اس کا اندازہ مصوری کی مختلف تحریکوں سے بھی ہو سکتا ہے، کلاسیکیت کے بعد نشاۃ الثانیہ، تاثیریت، مکعبیت، سرریزم اور ڈاڈازم وغیرہ اپنے اپنے وقت میں سب باغی اور مروج اصولوں کو توڑنے والی تحریکیں معلوم ہوتی تھیں لیکن آج کے POP اور PSYCHEDELIC آرٹ نے ان سب کو مات کر دیا۔

اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار کے ذہن میں تصورات کے ہر دان چٹھنے کے باوجود ان تصورات کے لیے خام مواد اس کے ماحول اور ہم عصر معاشرہ سے آتا ہے اگر وہ خود یا اس کا معاشرہ ناآسودہ، کج رویا مریضانہ ہے تو حقیقت منج شدہ صورت اختیار کرتی ہے۔ یوں مریضانہ حقیقت کے اظہار میں شامل شدہ اعصابی، جھنجھلاہٹ اور ذہنی الجھاؤ کے باعث تخلیقی عمل میں پیچیدگی سے ترتیب و توازن کے اصول کا بچہ کی چوڑیوں کی طرح ٹوٹے نظر آتے ہیں۔ گویا کوئی کڑا میاں کے الفاظ میں :

”تمام جمالیاتی اقدار میں سے ساخت کی ترتیب سب سے زیادہ

اضافی ہے۔ فنی ارتقاء کے تمام مؤثر و راصل ساخت کی ترتیب میں مسلسل

تبدیلیوں ہی کے نام ہیں۔

فنون لطیفہ اور بعض مفکرین کے خیال میں ادب کا مقصد کیونکہ حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے ذہن کو مسحور اور مست کرنا ہے اس لیے اظہار و ابلاغ کا عمل فوجی ہفت نحوں سے کرنے کے مترادف بن جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اوراک بحسن حواس خمسہ کامرہون منت ہے اور حواس کا عالم یہ ہے کہ جسم کے کیمیائی مادوں، غدودوں کی کارکردگی اور وقتی نفسی و بدنی ردعمل کی بنا پر بعض اوقات جہاں وحشت میں ہر ایک نقشہ اٹا نظر آتا ہے۔ وہاں بخوش حواس اور اس کے مختلف مظاہر کی گریز پائی کا یہ عالم ہے کہ بسا اوقات حواس صبح اوراک ہی نہیں کر پاتے اس ضمن میں ماہرین نفسیات نے ایچ، جس، حواس اور احساسات وغیرہ کے بارے میں جو تحقیقات کی ہیں، ان کے مطالعہ سے اس مسئلہ کی پیچیدگی کا کسی حد تک اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مختلف حسیات کے اوراک کے مختلف درجات ہیں مثلاً خوشبو کے ۵۰۰ درجات ہیں۔ آواز کو شور اور پُراہنگ آوازوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے اول الذکر کے ۱۶۰۰ اور موخر الذکر کے کم از کم دس ہزار مدارج ہیں۔ دیکھنے کو رنگین اور بے رنگ میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے رنگ کے کم از کم دو صد مدارج ہیں، جب کہ بے رنگ کے صرف سفید اور سیاہ دو ہی ہیں ۱۰ اس حساب سے گویا عمل میزان کوئی باہ ہزار بن جاتی ہے۔ اوھرچپک کی شدت کے ۷۰۰ مدارج ہیں اور آواز میں کسی درجی کے ایک سو تھلے۔

۱۷. LOUIS CAZAMIAN "CRITICISM

IN THE MAKING" p.14

۱۷. C. SPEARMAN "CREATIVE MIND" p.17

اب یہ اندازہ لگانا مشکل نہ ہو گا کہ ایک فن کار کا کام کیوں مشکل ہو جاتا ہے پھول کا حسن گو لڑائی کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن اس کیفیت کا ابلاغ پھول سو گھٹنے ایسا سیدھا سا فعل نہیں۔ ادھر فن کار کے حساس اعصاب عام لوگوں کے مقابلے میں اسے حسن سے زیادہ شدید متاثر کرتے ہیں۔ اس لیے انیس نے جب یہ دعویٰ کیا،

ایک پھول کا مصنف ہو تو سورنگ سے باندھوں

تو یہ محض تعلیٰ نہ تھی بلکہ مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ہر فن کار اور ادیب کے لیے تمام مدارج حسن کا ادراک اور پھر ان کا نکالنا نہ ابلاغ لازم ہو جاتا ہے۔

مصوروں میں تاثیریت (IMPRESSIONISM) کی تحریک کا بنیادیں مقصد بھی رنگ بدلتی دھوپ میں رنگوں کی مختلف صورتوں کے حسن کا ابلاغ تھا گھاس کو سب سبز دیکھتے ہیں اور تصویروں میں اسے ہمیشہ آنکھیں بند کر کے سبزی دکھایا جاتا تھا۔ لیکن تاشائی مصوروں نے یہ دیکھا اور پھر دنیا کو دکھایا کہ دھوپ کی شدت اور دن کے مختلف اوقات میں ہنسا ہر سبز گھاس زرد، نیلی، سنہری ہی نظر نہیں آتی بلکہ اس کی سبزی بھی مختلف مدارج رکھتی ہے۔ چنانچہ رنگوں کی تلاش میں تاشائی مصور گھری سے نہ نکلے بلکہ (PAUL GAUGUIN) پال گاگین ایسے تو بھرا کابل کے جنوبی جزائر تک بھی جا پہنچے۔ رینور (RENOIR) ایسے مصوروں نے عریاں جسم سے جلد پر رنگوں اور روشنی کی آنکھ پھولی کے خصوصی مطالعہ سے سفید جلد پر توں قزح پھونٹی دکھائی۔ وان غوف (VAN GOUH) کی تصویروں میں سورج کی تمازت سے آسمان تانبہ اور پتیل ایسا نظر آتا ہے، جبکہ CEZANNE نے بدلتے موسموں میں ایک ہی گرجا کی تصویریں دیں، چنانچہ چمکتی دھوپ، برف باری اور بادش میں وہ گرجا قطعی طور سے نیا گرجا معلوم ہوتا ہے۔

ان مثالوں سے اصرار کی وضاحت مقصود تھی کہ ابلاغ حسن کے لیے گونا گونا

حساس اور حسیات پر ہی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن تمام مدارجِ حسن کا ادماگ کتنا مشکل ہے۔ اور جب ادراکِ مشکل ہے تو ان کا اظہار اور ابلاغ کیسے سہل ہوا؟

فنون لطیفہ اور ادب میں کیونکہ بعض مقاصد کا اشتراک ہے۔ اس لیے واضح حدود متنوع مواد اور اظہار کے مختلف (اور بظاہر متضاد) سانچوں کو بروئے کار لانے کے باوجود بعض اوقات یہ ایک دوسرے پر بلا واسطہ طور سے اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ اسی اثر اندازی کا بعض اوقات تو استعاروں کی زبان میں اظہار ہوا جیسے پلو "مارک نے شاعری کو خاموش تصویر اور تصویر کو بے زبان شاعری قرار دیا۔ ہمارے ہاں بھی تاج محل کو حسین نظم اور غزل سے تشبیہ و سی جا چکی ہے۔ اس بارے میں ایک مشہور ماہرِ نفسیات ایمانیول ملر (EMANUEL MILLER) نے بھی دلچسپ بات کہی ہے،

"مختلف جسمانی حالتوں اور تعمیرات میں بہت اہم رشتہ ہے۔ اس

لیے جب ہم اچھلتی "مخواب آرتی" پشتہ بندی "پرواز کرتے" کلس اور پھولے"

ہوئے گنبد کہتے ہیں تو یہ محض عام استعارہ ہی نہیں ہوتا بلکہ

اس اثر اندازی کا دوسرا پہلو ایک فن پارہ کے تاثرات کو ادب پارہ کی تخلیق کے لیے

جذب کرنا ہے۔ اس مقصد کے لیے یا تو فن پارہ کے تاثر سے ہی غرض رکھی جاتی ہے۔

اور یا پھر اسے باقاعدہ ماڈل کی صورت دے دی جاتی ہے۔ کیٹس کی مشہور نظم

"ODE ON A GRECIAN URN" دراصل کلاڈ لورین کی تصویر پر لکھی گئی

تھی۔ اردو میں مرتبہ چٹائی بھی اس انداز کی مثال ہے جہاں مخصوص اشعار کو موضوع

بناتے ہوئے تصویر کشی کے ساتھ ساتھ تمام تصاویر کو غالب کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ

کرنے کی سعی ملتی ہے۔ زبیدہ آغا کی ایک مشہور تصویر بے تہیوں کی پانچویں سمنی بھی

اسی ذیل میں آجاتی ہے۔ معصورہ نے بے تھوون کے غنائیہ سے پیدا شدہ تاثرات کے ابلان کے لیے تجربیدیت کا سہارا لیا ہے، مختار صدیقی نے خیال و بار بار ی بلپیت میں و بار ی راگ میں پھیلاؤ کی کیفیت کو یوں منظوم کیا ہے :

روشنی تیز ہوتی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی ہا کر شئی

روشنی تیز ہوتی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دہن شرمائی ہا کر شئی سسٹ کو شئی

انہیں شمعوں نے دیا چاند کو جھومراں کا

دو جہاں مطلع انوار ہوئے دیکھو تو !

ترکماں ہجرت اکبر آئیو۔ ہجرت اکبر آئیو !!

الغرض ایک فن کا دوسرے کے لیے تخلیقی محرک بننا کوئی ایسا شکل نہیں بلکہ

لیسنگ (LESSING) نے تو اسے بہت اہمیت دی تھی، خود اس نے بھی

LACON مجسمہ اور اسی موضوع پر ورجل کی نظم کے تقابلی مطالعہ سے شاعری اور

مجسمہ سازی سے مخصوص طریق ہائے اظہار کے جمالیاتی پہلو کو اجاگر کیا۔

اس بلا واسطہ اثر اندازی کے ساتھ ساتھ بالواسطہ اثر اندازی کا مطالعہ بھی کیا

جا سکتا ہے، بلکہ نسبتاً شمار کی اکثریت کے ہاں اس کا یہ مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ صرف

اس نقطہ نظر سے مطالعہ اور تجزیہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں نمایاں ترین

مثال شاعری میں متحرک الفاظ میں موسیقی کا آہنگ اور ترنم پیدا کرنا ہے۔ اس

ضمن میں مولوی عبدالحق کا یہ بیان بھی قابل غور ہے۔ انہوں نے ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کی شاعری کے سلسلہ میں یوں لکھا، ان کی نظم شوجی کا قصہ بہت مقبول ہوئی، نظم کے ایک ایک لفظ سے نرت کی حرکت اور جنبش ہو رہا ہے۔ اگر نظم پڑھتے وقت شوجی کی نرت کی تصویر بھی سامنے ہو تو عجیب سماں پیدا ہو جائے بلکہ اور ایسے اشعار جیسے :

تھا چرخِ اختری پہ یہ رنگِ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھولِ چمن میں گلاب کا

یا

کھا کھا کے اس اور بھی سبز ہوا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صمدا بھرا ہوا

میں منظر نگاری پر بسا اوقات LANDSCAPE PAINTING کا لگاں
ہونے لگتا ہے بلکہ رین ویک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ بعض اوقات تو شاعری میں
”جسمیت“ (SCULPTURESQUE) بھی پیدا کرنے کی سعی کی جاتی ہے اسی
طرح شیخن اسے لارنچی کے بقول یونانی مجسموں کی تمام خوبیوں اور اثرات کا انگریزی
شاعری میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے

مختلف فنونِ لطیفہ سے وابستہ کینیاٹ دھاتیات کو ادب میں گوندھ کر ان
سے خاطر خواہ کام لینا اور رنگ چوکھا کرنا آسان کام نہیں لیکن اگر ایسا ہو جائے
تو قاری کو بجا یا قی حفظ حاصل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے تو برک سے لے کر سکاٹ جیمز
تک کئی نقادوں نے مختلف فنون سے وابستہ کینیاٹ کی دیانت اور موازنہ سے

حاصل ہونے والی جمالیاتی مسرت کی اہمیت پر کافی زور دیا ہے ۔

فن کار یا قلم کار کیوں کہ نفسی واردات کے حوالہ سے بات کرتا ہے ۔ اسلئے پڑھنے والے بھی متاثر ہوتے ہیں ۔ پھر تخلیق کار کیوں کہ معاشرہ کا فرد ہے ۔ اس لیے اس کے تغیرات سے بھی ذہن فراموش نہیں حاصل کر سکتا ۔ نتیجہ میں ادب ادیب اور معاشرہ یا فنون لطیفہ فن کار اور معاشرہ بھی خود بدلتے اور اپنے اثرات سے دوسروں کو بدلتے رہتے ہیں ۔ تبدیلی اور اثر اندازی کا یہ عمل جاری رہتا ہے اور بغاوت ، تجربہ ، جدت پسندی ایسی اصطلاحات اسی تغیر ہی کی تشریح و تفسیر کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہیں ۔ کچھ عرصہ پیشتر میں نے اسی نقطہ نظر سے ایک مختصر مضمون ”آزاد نظم“ ایک نفسیاتی وقوعہ“ لکھا تھا ۔ اس سے کچھ متعلقہ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں :

”آج اپنے ملک کے علاوہ دیگر ممالک اور فن کے دیگر شعبوں کا جائزہ لیں تو ہر جگہ مسلم اقدار اور اظہار کے سانچوں کو توڑنے کا احساس کارفرما ملتا ہے ۔ یورپ اور امریکہ کی نئی نسل ہم سے زیادہ ذہنی انتشار کا شکار نظر آتی ہے ۔ دوسری عالمگیر جنگ کی تباہ کاریوں اور مستقبل کی جوہری جنگ کے خوف کے درمیان معلق سفید اقام کے لیے زندگی دیوانے کا خواب بن چکی ہے ۔ چنانچہ وہاں کی نوجوان نسل اور مین یا بچرز کے نفسیاتی مسائل اور ان کے تجزیہ سے زندگی کے بے معنی ہونے اور عام پشمرہ جی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ۔ لباس کے قواعد کو BEATNIKS نے توڑا ، غسل کے لباس کے شکافت کار و عمل پہلے ، BIKINI اور بعد ازاں TOPLESS BIKINI کی صورت میں ظاہر ہوا ، جدید ترین مصوری میں ، POP آرٹ دیکھیں تو ، CUBISM, DADAISM, SURREALISM اور بھی خاصی کلاسیکی مصوری اپنے ماحول

ہونے لگتے ہیں۔ موسیقی اور رقص کے اصولوں پر اگر راک این رول نے کاری ضرب لگائی تھی، تو BEATLES نے اس کا خاتمہ بالآخر کر دیا۔ رونے والے توراک این رول اور ٹوسٹ ہی کوروتے تھے لیکن JERK اور FRUG وغیرہ انہیں بھی پیچھے چھوڑ گئے۔ یہی حال مجسمہ سازی کا ہے اب مجسمہ تو غائب ہی ہو گیا۔ بس سازی ہی سازی رہ گئی۔

گویہ سب کچھ امریکہ اور یورپ میں ہو رہا ہے۔ لیکن ہماری نئی نسل بھی معاشرتی، اخلاقی اور فنی پابندیوں کے خلاف احتجاج کے لیے تقریباً ہی کچھ کر رہی ہے۔ لباس میں تراش کے نئے انداز، مصوری میں تجربہ یی تجربات اور ٹویٹ کے ریکارڈ محدود پیمانہ پر اسی بحران کے غماز ہیں۔ اس وسیع پس منظر سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ تمام دنیا ہی میں پابندیوں اور قدروں سے بغاوت کے لیے مروجہ سانچوں کو توڑا جا رہا ہے۔ اس لیے ادب یا فنون لطیفہ میں نام نہاد موسیقی بدلتی انفرادی مسئلہ نہیں بلکہ یہ توجہ پینی کے وسیع سمندر میں ایک لہری حیثیت رکھتی ہے؟

باہمی اثر پذیری کے اس ضمنی مطالعہ سے ہٹ کر اس امر پر بھی زور دینا ہوگا۔ کہ مختلف شاعروں کو فنون لطیفہ میں کسی ایک شعبہ فن سے زیادہ وابستگی ہوتی ہے اور بعض اوقات اس میں بھی کسی خاص دبستان یا فن کار کو ترجیح دی جاتی ہے۔ مصوری میں کلاسیکی مصوری کا دلدادہ اپنی نظموں میں ہیمنسٹ کے اصول و قوانین کو غامد مولوں کی طرح برتے گا۔ کیٹس کی مانند کسی مخصوص تصویر سے متاثر ہونا بھی ذاتی پسند اور شخصی ترجیح کی بات ہے۔ اس سے تصویر کی قدر و قیمت میں کوئی کمی نشی نہ ہوگی۔ پھر یہ بھی مزید یہ نہیں کہ تمام کھینے والے کسی نہ کسی فن سے ضرور متاثر

ہوں اگر چہ خدائی نے روان غالب کا مرقع تیار کیا تو اس بنا پر ایسا نہ کرنے والوں کو مورد الزام نہیں ٹھہرایا جاسکتا، اسی طرح قیصر مومن یا اور صف اول کے شعراء کی سبکی بھی نہیں ہو سکتی۔ ژرف نگاہی سے تجزیہ کرنے پر اس طرح کے فن کار اور قلم کار میں کوئی نہ کوئی قدر مشترک بھی ملے گی۔

گو فنون لطیفہ اور ادب ایک دوسرے کے بے تخلیقی محرک یا خام مواد کی صورت اختیار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے ایسی کوشش کو سو فیصد کامیاب نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاری، سانس یا ناظر کسی ادب پارہ یا فن پارہ کا ادراک بعض مخصوص نوعیت کی (جیسے سماعتی یا بصری) حسیات سے کرتا ہے اگر حسیات کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی تشکیل میں رجحانی حرکات (REFLEXES) اہم کردار ادا کرتی ہوتی ملتی ہیں۔ مثلاً کسی خوب صورت منظر سے ہماری آنکھیں دھڑکن پھولوں اور گھاس وغیرہ کی دوری نزدیکی اور مختلف رنگوں کا مخصوص اعصاب کے ذریعے ادراک کرتی ہیں۔ آنکھوں کی پتلیاں منظر کی تمام کیفیات کو پر وہ چشم۔

(RETINA) کے ذریعہ متعلقہ اعصاب کے توسط سے دماغ کے مخصوص گوشوں

بمک پہنچاتی ہیں۔ یہ اعصابی عمل زندگی میں پہلی مرتبہ کوئی خوب صورت منظر دیکھتے وقت زیادہ نمایاں ہوگا۔ لیکن بعد میں مختلف مناظر دیکھتے رہنے کی وجہ سے اعصاب کے لیے یہ کوئی نیا، انوکھا یا اہم تجربہ نہیں رہتا۔ ذہن میں کیونکہ پہلے منظر کے اعصابی تاثرات تصورات کے روپ میں موجود ہوتے ہیں۔ اس لیے بعد کے مناظر کی صورت میں ذہن پہلے منظر سے ان کا موازنہ کرتے ہوئے اچھا یا بُرا ہونے کا فیصلہ صادر کرتا ہے کسی قدر قی منظر کی تصویر دیکھنے پر بھی اعصاب تقریباً ایسی ہی رجحانی حرکات کا مظاہرہ کرتے ہوئے ذہن بمک تقریباً ایسے ہی تاثرات لے کر جائیں گے۔ تب ذہن پہلے سے محفوظ شدہ اعصابی تاثرات اور تصورات سے تصویر کے تاثر کا موازنہ کرتے

ہوئے اسے صحیح یا درست ابھی پابری قرار دیتا ہے۔ اس مثال کی مانند ناظر کا یہ عمل اتنا شعوری نہیں ہوتا۔ بلکہ تحت الشعور میں موازنہ اور تقابل کا یہ عمل اسی طریقہ سے جاری و ساری رہتا ہے حتیٰ کہ کچھ عرصہ بعد وہ حالت ہو جاتی ہے، جسے روسی ماہر نفسیات پاولوف (PAVLOV) کی اصطلاح میں مشروط رجعی حرکت (CONDITIONED REFLEX ACTION) کہا جاسکتا ہے۔ یہ عمل اپنی اصل اور خالص صورت میں ارسطو کے نظریہ نقل کی تفسیر بن جاتا ہے۔ جس نے یوں لکھا :

”تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حفظ حاصل کرتے ہیں۔ نمونہ شہابی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں۔ اس سے یہ صاف ظاہر ہے کیونکہ ان میں خوشی سے دھیان لگاتے ہیں۔ اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں بلکہ“

تصور کو پسند یا ناپسند کرنا دراصل اسی اعصابی کارکردگی کے باعث ہوتا ہے۔ تجربہ می مصوری کی ناپسندیدگی کی وجہ بھی اسی میں تلاش کی جاسکتی ہے، اعصاب اور ذہن قدرتی منظر کے سلسلہ میں جس رجعی حرکت سے مشروط ہو چکے تھے اسی مشروط اور ذہن موضوع کے اعتبار سے جس کارکردگی کے عادی تھے۔ تصویر اس مشروط رجعی حرکت سے کیونکہ عدم مطابقت رکھتی ہے۔ اس لیے کسی اور نوع کی اعصابی کارکردگی کی بنا پر ذہن میں پیدا ہونے والا بُعد (DISCREPANCY) تصویر کی ناپسندیدگی پر منتج ہوتا ہے۔ قدرتی منظر کی خراب تصویر کو تو ذہن قبول کرے گا۔ لیکن قدرتی منظر کے نام پر اگر اسے شوخ رنگوں میں بنوئیں، نصف دائرے اور بد وضع مربے دیکھنے پڑیں تو تصویر کے عنوان سے جنم لینے والی اعصابی کارکردگی ذہن کو ابھرا دیتی ہے، یہ ہے تفسیر کا عمل۔ اپنی سیدھی سادی صورت میں :

فنونِ لطیفہ اور ادب کے رابطہ کی تشریح اس عمل کو ذہن نشین کیے بغیر مشکل ہوگی۔ اگر قدرتی منظر اور اس کی تصویر والی مثال کو جاری رکھتے ہوئے یہ فرض کیا جائے کہ کوئی شاعر ایک نظم، ایک شعریا تصویر سے قدرتی منظر سے وابستگیات کا ابلاغ چاہتا ہے تو جہاں تک تو تصویر کی تفہیم کا تعلق تھا، ذہن کو اس کے لیے اتنی کاوش کی یوں ضرورت نہ تھی کہ رنگ و صورت کی ٹھیک نقل کی بنا پر وہ پہلے سے دیکھے منظر سے ہم آہنگ تھی لیکن الفاظ کی صورت میں بصری اعصاب کا کام دیگر اعصاب کو کرنا پڑتا ہے۔ شاعر اول تو الفاظ سے سو فی صد درست تصویر کشی نہیں کر سکتا، مصور درخت کے لیے مناسب رنگ استعمال کر سکتا ہے، لیکن شاعر یا تو محض نام دے دینے پر اکتفا کرے گا ورنہ اس کے کسی ایسے پہلو کی طرف اشارہ کر دے گا جس سے اس مخصوص درخت کا ابلاغ ہو سکے جو کہ شاعر کے پیش نظر ہے۔ مصور بے حیات خطوط میں حیات بخش رنگ بھر سکتا ہے لیکن شاعر کو تمام کام صرف الفاظ سے لینا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ الفاظ کے انتخاب سے تاثر سازی کی کوشش کرتا ہے یوں اسے کچھ کڑیاں چھوڑتے ہوئے قاری کی فوہانت پر بھروسہ کرنا ہوتا ہے۔ قاری ان چھوڑی ہوئی کڑیوں کو ذہن میں پہلے سے موجود منظر کے عصبی تاثرات اور تصورات کے محفوظ ذخیرہ سے حسب ضرورت تفصیلات مستعار لے کر پورا کرتا جاتا ہے۔ اسی لیے تو ابلاغ کی تکمیل میں تلازم خیالات کا بھی اہم کردار ہوتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت ہی نہیں کہ تصویر کے مقابلہ میں ادب پارہ کی صورت میں اعصابی کارکردگی کہیں زیادہ پیچیدگی اختیار کر جائے گی۔ چنانچہ درست ابلاغ اور کامل تفہیم کا قاری کے مطالعہ، مشاہدہ اور فوہانت پر بھی کافی حد تک انحصار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی ادب پارہ مختلف ذہنی سطح کے قارئین کے لیے آسان یا مشکل اور واضح یا غیر واضح ثابت ہوتا ہے۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنون لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو نہ تو پر سے طور سے جذب کر سکتے ہیں اور نہ ہی بطریق احسن اظہار کر پاتے ہیں۔ گو ادب میں دیگر فنون سے وابستہ خصوصیات کو سمونے کی سعی ملتی ہے۔ لیکن اس میں کئی کامیابی پھول کی پتی سے پیرے کا جگر کاٹنے والی بات ہو جاتی ہے گو ہم سمیت کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک نعلی اور محمود وغیرہ کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن سنگ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے نعلی کا تاثر نہیں بن سکتا۔ سفیدی کا فنی تصور موم کی سفیدی کے ادراک سے بالکل ہی ایک علیحدہ اعصابی اور فنی عمل ہے، اسی طرح مترنم بحروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دھن کی نعلی سے جنم لینے والے تاثرات کا فم البدل نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کی بڑی وجہ تو طریق اظہار میں تبدیلی سے قاری، سامع یا ناظر کی مشروط و جمعی حرکات اور فنی کارکردگی میں تبدیلی میں مضمر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن کار محض کیمہ نقالی نہیں کر سکتا، وہ اپنے فنی شعور، ذوق اور نظریہ حیات کی بناء پر پیش کش کے وقت مشابہات اور تجربات میں ترمیم و تنسیخ بھی کرتا جاتا ہے۔ اس سے بعض اوقات اصل اور اس کے فنی یا ادبی روپ میں بعد پیدا ہو جاتا ہے۔ اس سے تیسری وجہ جنم لیتی ہے۔ موضوع کی مناسبت سے جب مخصوص ماحول پیدا کرنا ہو تو فن کار یا قلم کار اس ماحول کو ایک مخصوص انداز سے نمایاں کرنے کی خاطر بعض تفصیلات یا تجزیات پر زیادہ زور دیتے ہوئے انہیں حسب منشاء اظہار کرتے ہیں۔ اس سے گو حقیقت کا صحیح توازن تو قدرے بگڑ جاتا ہے۔ لیکن اسے محبوب یا مذموم نہیں قرار دیا جا سکتا۔ فن کار اور قلم کار دونوں ہی کو اس کی اجازت ہے۔ اس ضمن میں بڑی اچھی مثال ان معصوموں کے سیف پور ٹریٹ میں ٹوٹو ٹنڈی جا سکتی ہے جنہوں

نے اپنی ذات کو ایک مخصوص زاویہ سے ابھارنے یا اپنی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے اپنے چہرہ کے تاثرات بلکہ بعض اوقات نقوش و غیرہ میں بھی تبدیلیاں کیں۔ چنانچہ فرانسیسی مصور پال گاگین (PAUL GAUGUIN) کی اپنی بنائی ہوئی تصویر اور سمرسٹ باہم کے تحریر کردہ اس کے سوانحی ناول "MOON AND

"THE SIX PENCE" کے مطالعہ سے اس نکتہ کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے یا گاگین اپنی ایک تصویر میں مسیح مصلوب کے استعارے سے اپنی دکھی زندگی کا احساس کراتا ہے جبکہ ناول میں اسے مغلوب الغضب اور قدسے اپنا رمل کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ فنون لطیفہ اور ادب پاروں کی موجودہ صورت سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر ابلاغ کا وسیلہ اور اساس بننے والے الفاظ کی ابتداء کا مطالعہ کیا جائے تو نقطہ اور تصویر کے گہرے رابطہ کو سمجھا جاسکتا ہے۔ عام طور پر مصرعہ کی تصویر ی خط سیر و غلافی ہی مشہور ہے اور بالعموم تصویر ی خط سے وہی مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن یہ غلط ہے کہ شمالی امریکہ کے وسیع میدانوں میں رہنے والے انڈینز سے لے کر زمانہ قدیم کے بیشتر ملکوں میں تصویر ی خط رائج تھے۔ ان کی ابتداء کس طرح ہوئی۔ اس کا جاننا مشکل ہے غالباً شروع میں ان کی وہی صورت رہی ہوگی۔ جو نیم مہذب اقوام میں نظر آتی ہے بلکہ "چنانچہ اس ضمن میں عمداً سماق صدیقی نے افریقہ، سائبیریا، الاسکا، شمالی امریکہ، وسطی امریکہ کے نیم مہذب قبائل کے تصویر ی خطوں کی مثالیں دی ہیں اسی

۱۔ مارک چاگل (MARC CHAGAL) نے ایک سیلف پورٹریٹ میں اپنی سات انگلیاں بنائی ہیں۔

۲۔ FRANZ BOAS "PRIMITIVE ART" p. 68

۳۔ عمداً سماق صدیقی : فن تحریر کی تاریخ، ص : ۴۱

طرح عروق اور مصرع کی طرح وادعی سندھ کا خط بھی تصویری تھا بلکہ ”

قدیم انسان نے ذہنی تصاویر کے انہماک کے لیے تصاویر ہی سے کام لیا مثلاً آنگھ کے لیے ~~ح~~ اور ستارہ کے لیے ~~م~~ بنا دیا۔ انہیں زیادہ سو و مند معلوم ہوتا تھا۔ یہ محض مہوت کے لیے تھا اس لیے نہ تھا کہ ضروریات زندگی میں پیچیدگی نہ تھی۔ ان وجوہات میں بھی جنوی صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ حقیقت بھی ہے کہ شیبہ سازی غالباً فنون لطیفہ میں سب سے زیادہ قدیم بھی جا سکتی ہے۔ چنانچہ فرانس سپین اور یورپ کے بعض اور محاکم سے جنگل کے پائیدوں کی ہزاروں سال پہلے بنائی گئی جنگلی جانوروں کی سادہ اور رنگین تصویریں ان کے رہنے کے غاروں سے محفوظ حالت میں دستیاب ہو چکی ہیں۔ بعض ماہرین انہیں جادو کے لیے سمجھتے ہیں اور ان کے بقول اس سے شکاری میں جانور پر حاوی ہونے کا احساس پیدا ہو جاتا تھا۔ یہ اندازِ نظر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ مگر اس سے شیبہ سازی کی قدامت یقیناً ثابت ہوتی ہے۔ جب شیبہ سازی سے اتنا قدیم تعلق تھا، تو انسان نے ابتدا میں اگر تصویر کو ذہنی تصور اور اس حوالہ سے لفظ کا مترادف جانا تو اس میں کچھ ایسا تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ قدیم انسان کے خیال میں ذہنی تصور کا شاید حروف و ابجد کی تحریری علامات سے مکمل انہماک نہ ہو سکے گا۔ اس لیے ان کے نزدیک کسی چیز کی تصویر بنانا زیادہ مناسب تھا گویا لفظ سے پہلے تصویر اور زبان سے پہلے مصوری نے جنم لیا! اس ضمن میں سر امین کارڈنر کی رائے قابلِ غور ہے :

”عام استعمال کے مختلف انواع و اقسام کے خصوصیت سے مرتبانوں کے

تقریبی نقوش ایک لحاظ سے بھری ابلاغ کا ذریعہ تھے۔ بعد ازاں انسانوں

جانوروں، کشتیوں اور اسی نوع کی دیگر اشیاء کی واضح شبیہوں سے اس
 بھڑی ابلاغ کو اور بھی نمایاں کر دیا گیا اور پھر جب ان تصویروں
 کے ساتھ ساتھ واضح قسم کی بعض علامات بھی شامل کر لی گئیں، تو ان
 تصاویر کا مفہوم بولی جانے والی زبان میں واضح ہوتا گیا اور یوں فنِ تحریر
 نے جنم لیا ہے۔

ایک اور مقام پر گارڈن نے ہیروغلافی (لفظی معنی : مقدس تحریر)
 کا باعث بنا واسطہ شبیہی اظہار کو ٹھہرایا ہے :

ہیروغلافی تصویری خطوں کی تمام صورتوں میں سب سے زیادہ مکمل اور واضح
 تھی اور اس لیے یہ مصوری کے سب سے نزدیک ہے۔ ہیروغلافی ٹکٹھانہ دنیا کا سب
 سے خوب صورت رسم الخط تھا۔ جب اس کی چھوٹی چھوٹی تصویروں میں رنگ بھردیا
 جاتا تو ان کا شہنشاہ ہوتا جاتا۔ اس خط میں تقریباً ۷۰۰ تصویروں کا مجموعہ تھا۔ انسانی
 فطرت، انسان اور حیوان، طرح طرح کی عمارتیں اور ان کا فرنیچر، کھانے پینے کا سامان
 ظروف و آلات، لباس و زیورات، مختصر یہ کہ زندگی کے کل لوازم کی خوشنما تصویریں
 اس خط میں استعمال کی جاتی تھیں؟

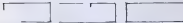
ہیروغلافی کے سلسلہ میں یہ امر واضح رہے کہ مصر میں پہلے پہل ہیروغلافی تحریر
 کے لیے نہیں بلکہ کسی اور ہی مقصد کے لیے وضع کی گئی۔ ابتداً یہ یادگار اور تاحہ کنی
 عمارات پر تزئینی مصوری کے طور پر استعمال کی جاتی تھی۔ یہ مقدس مہات کے

کے بیان کے لیے وقف تھی۔ عام زندگی کے عملی مقاصد کے لیے ان کے ہاں مختصر صورت میں ایک اور رسم الخط مروج تھا۔ علامات میں تزئینی تحریر کے لیے تحریری حروف رومن شہشاہوں کے عہد حکومت تک مروج رہے بلکہ ۔

حروف تہجی نے اپنی تصویری اصل سے موجودہ صورت اختیار کرنے میں جو جراثیمی عوامل نے کیے ان کا مطالعہ اس محانا سے بے حد دلچسپ ہے کہ جیسے جیسے معاشرہ اور زندگی پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ ٹھوس (تصویر) کی جگہ صوتی علامت (حرف) لیتی گئی اور یوں تصویریں معدوم ہوتی گئیں۔ چنانچہ عربی کا لڑ اپنی اصل صورت میں ہیروغلانی میں بیل کا سر تھا وہ اُسے



میں لکھتے تھے۔ واضح رہے کہ عبرانی میں بیل کو ایلف (ALPHA) اور یونانی میں ایلفا (ALEPH) کہتے تھے۔ ہیروغلانی میں ب کی آواز کے لیے



گھر کی یہ تصویریں بنتی تھیں۔ عربی میں مکان کو بیت کہتے ہیں۔ اس نے مختلف روپ بدلتے بدلتے عربی میں ب کی صورت اختیار کی۔ آج اپنی اصل صورت میں اونٹ کو مارنے کی چھڑی تھا۔



واضح رہے کہ عربی میں اونٹ کو جمل کہتے ہیں۔ اسی طرح دیگر حروف کے بھی مماثلت تلاش کیے جا چکے ہیں بلکہ

تصویر سے حرف سازی کا اصول یہ تھا کہ حرف کی پہلی آواز اس کی تصویر والی ہی ہوتی تھی۔ گویا آج حروف تہجی کی بنیاد ہر بے لکھی علامات بھی تصویریں تھیں جو مختلف عمرانی اثرات اور تمدنی محرکات کے باعث مختصر ترین ہو کر کچھ کی کچھ بننے لگیں۔

مصری ہیروغلیف پر بہت توجہ دی گئی اور اس کے حسن اور فن کاری کو سراہا جاتا رہا ہے۔ لیکن مصوری اور زبان کے رابطہ کی تفہیم کے لیے چینی خط کا مطالعہ بھی از حد ضروری ہے۔ کیوں کہ بعض ماہرین کے نزدیک یہ رسم الخط بھی حسن و دلکشی اور فن کا مادہ و لہجہ بانی میں کسی سے کم نہیں بلکہ فیرسوس ایسے ماہرین کی رائے میں تو چینی رسم الخط ایک ایسا آئینہ ہے۔ جس میں ان کی تمام تمدنی اقدار کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔

اس کے بقول :

”غالباً چینی ثقافت کا سب سے زیادہ مسودہ نگہ پراسرار اور اس کے ساتھ حسین ترین پہلو اس کی تحریری زبان سے عیاں ہوتا ہے۔ ہر لفظ کے پس پردہ اس قوم کی جذبات ہی نہیں بلکہ رسوم و عقائد، روایات، طرز فکر اور تاریخ۔ سب کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔“

PHILIP K. HITTI "HISTORY OF SYRIA" p.110

اس سلسلہ میں مزید معلومات کیلئے فنِ تحریر کی تاریخ سے بھی رجوع کیا جا سکتا ہے۔

WALTER A. FAIR SERVS "ORIGINS OF ORIENTAL CIVILIZATION" p.114

اس کے خیال میں :

”اس رسم الخط کا آغاز بھی تصویروں میں تلاش کیا جاسکتا ہے بلکہ کیونکہ بعض الفاظ اس شے کی ہوبہو تصویر ہیں۔ مثلاً پہیوں والی گاڑی ایک ایسی ہی گاڑی (C H E) ہی کی تصویر ہے بلکہ قدیم چینی خط میں دو طرح کے نشانات کام آتے تھے۔ مفرد اور مرکب۔ بعض خیالات کا اظہار مرکب تصاویر سے کیا جاتا، مثلاً غیری کے لیے روپے اور چاقو کے تصویر بنائی جاتی، گویا غریب وہ ہے، جس سے روپے کو جدا کر دیا گیا ہو۔“

اس نوع کی بعض دلچسپ تصاویر یہ ہیں :

دو عورتیں ، جھنگڑا ، تین عورتیں ، سازش ، عورت + مکان ، سکون ،

عورت + جھاڑو ، موی ، عورت + بچہ ، حفاظت تصویر پر حرف کی اساس کا

مطالعہ اس بنا پر ضروری تھا کہ لفظ ابلاغ کی خشت اول ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ اور

ادب کے باہمی رابطہ کی تفہیم کے لیے اس امر پر روشنی ڈالنی لازم تھی۔ ویسے بھی الفاظ کا

تصویری آغاز اس نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اپنی مفرد صورت میں

خیال بالعموم ایک ذہنی تصویر کی صورت میں ہوتا ہے۔ آج زبان کی پیدیدگی اسلوب

سے وابستہ فنی مباحث اور ابلاغ کی فنی نزاکتیں سیدھے سادے تصویری رسم الخط کی

۱۰۔ (CH, E) 1. "ORIGINS OF ORIENTAL

CIVILIZATION" p.114

۱۰۔ ”فنی تحریر کی تاریخ“ ، ص ۲۲ - ۱۲۱

نہ تو متحمل ہو سکتی ہیں اور نہ ہی جدید دور کے علمی اور فکری تقاضے ان سے پورے ہو سکتے ہیں لیکن آج ہی شاعر تصویر کو استعمال کیے بغیر الفاظ سے تصویر کاری کے لیے سعی کناں ملتا ہے۔

تخلیق

تخلیق، تخلیق کار اور جنون

اہل علم کا جنون بھی عام مجنونوں سے مختلف ہوتا ہے۔ مولانا آزاد و مولوی نے اپنی اخیر عمر کا ایک طویل حصہ اسی عالم میں گزرا ہے۔ اس حالت میں وہ اکثر اوقات اپنے مجذوبانہ خیالات کو قلم بند فرمایا کرتے تھے۔ ان تمام تحریروں کو جمع کیا جائے تو کئی جلدیں تیار ہو سکتی ہیں۔ آزاد کے شاگرد رشید مولوی سید ممتاز علی صاحب نے "پاک و ننگ" کے نام سے ایک مختصر کتاب کی صورت میں ان خیالات کو شائع بھی کیا ہے جسے دیکھ کر ایک انگریز مصنف نے کہا تھا کہ یورپ میں مشہور مصنفوں کی عالم جنون کی تحریریں بڑی وقت سے دیکھی جاتی ہیں۔ آنا و میسی شخصیت کا مصنف اگر یورپ میں ہٹلر نے جنون

ہوتا تو اس کی بلند و بانگ تحریر پر بڑی مقبولیت حاصل کرتیں۔ شیخ عبدالقادر نے بتایا کہ ”ایک مرتبہ عالم جنون میں آزاد نے کسی کتاب کی تعریف کی، مولانا مرحوم نے کانوں پر ہاتھ رکھ کر فرمایا کہ میری کوئی تعریف نہیں ہے۔ یہ کتاب جو آزاد کے نام سے شائع ہو رہی ہیں۔ یہ دراصل میری نہیں بلکہ میرے شاگرد کی ہیں، یہاں تک کہ مولانا نے بتایا ”شاگرد“ جاپانی میں ہزار کو کہتے ہیں۔ واقعی یہ لفظ اسی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔“

یہ اقتباس تاجور نجیب آبادی کے مضمون ”جذبات آزاد“ مطبوعہ ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء سے لیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد صاحب بصیرت ادیب تھے سو دیوانگی میں بھی فریادگی کا اظہار کرتے ہوئے تخلیق اور لاشعور کا رشتہ اجاگر کر گئے۔ آزاد کی تخلیقی زندگی کو تو جنون رنگ بن کر دکھایا گیا۔ جب کہ میر تقی میر اس کے برعکس جنون کی آگ سے کند بن کر نکلا تو یہ دعویٰ کیا،

خوش میں دیوانگی میر سے سب

کیا جنون کر گیا شعور سے وہ

اپنی خود نوشت سوانح عمری ”ذکر میر“ میں میر نے اپنے عالم جنون کی جو تصویر کھینچی ہے اس میں کیس ہسٹری ایسی وضاحت پاتی جاتی ہے اور اسی لیے اس کی نفسیاتی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔ لکھا ہے یوں میر نے ”..... میں پاگل ہو گیا۔ مزاج میں وحشت پیدا ہو گئی۔ جس کو ٹھٹھری میں رہتا تھا۔ اس کا دروازہ بند کر لیتا۔

۱۔ ہمایوں دسمبر ۱۹۲۵ء میں آزاد کی عالم جنون کی ایک تحریر بھی شائع کی گئی جو بالکل بے بیخ ہے مزید دلچسپی کے لیے ڈاکٹر محمد صادق کا مضمون بعنوان ”آزاد عالم دیوانگی میں“ (مطبوعہ ماہ نو اکتوبر ۱۹۵۸ء) اور اتم کا کیا جنون کر گیا شعور سے وہ...“ جوش کا نفسیاتی مطالعہ“ میں ملاحظہ ہو۔

اور اس جہوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند نکلتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی، اگرچہ
 میں اس وقت سے چاند کو دیکھتا آیا تھا جب منہ دھلاتے وقت دایہ چاند چاندگشتی
 اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا۔ لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نوبت نہ پہنچ جائے۔
 اور وحشت اتنی بڑھ جائے کہ لوگ مجھ سے دور بھاگنے لگیں (نقل عجیب)، چاندنی رات
 میں ایک صہین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ کرۂ قمر سے میری طرف آتا اور مجھے بے خود
 کر دیتا تھا۔ جدھر بھی آنکھ اٹھتی اسی رشک پری پر چڑھتی جس طرف دیکھتا۔ اسی غیرت
 حور کا تماشا کرتا میرے گھر کے در و بام اور صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہرست
 وہی حیرت افزا درپہرہ، نظرا آتا، کبھی چو دھویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیرگاہ دل
 میں محو خرام، اگر گل مہتاب پر نہ خرچ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی۔ ہر رات
 اسی پری پیکر سے ملاقات ہوتی اور ہر سچ اسی کی جدائی میں وحشت، جب سفیدہ
 سحر نمودار ہوتا، دل سے ٹھنڈی آہیں نکلنے لگتیں۔ یعنی دل پھلتا اور چاند کی طرف
 پھٹتا، تمام دن یہی جنون سوار رہتا۔ اور دل اس (شکل بہتابی، کی یاد میں خون
 ہوتا، میں دیوانہ مست کی مانند منہ میں کف بھرا ہوا بانٹہ میں پتھر لیے گرتا پڑتا اور
 لوگ مجھے دیکھ کر بھاگتے۔ چار بیٹے تک وہ گل شب افروز نے اندازہ کھاتا اور
 اپنے فتنہ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا، ناگاہ موسم بہار آیا تو جنون کے داغ اور بھی
 بڑھ ہو گئے۔ میں ایسا ہو گیا جیسے کوئی آسیب زدہ ہوا اور مطلق کسی کام کا کچ نہ رہا۔
 اور خیالی صورت ہمہ وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اسی کی مشکیں زلفوں کا دھیان
 سرین لوگ مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا گیا بلکہ

ملہ "میر کی آپ بیتی" ترجمہ، شاعر احمد فاروقی، ص ۹۳، ۹۴۔ "ذکر میر" کے بارے

میں مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو "ذکر میر" از مولوی عبدالحق (مطبوعہ اردو)

اورنگ آباد ۱۹۲۶ء

میر یا آزاد کے جنون کی مثالیں استثنائی نہیں بلکہ اور بھی ایسے تخلیق کار مل جاتے ہیں جو کسی دیکسی صورت میں جنون گزیدہ تھے۔ بعض کے جنون کی شہرت ہوئی اور بعض کی نہیں۔ مثلاً امر او جان ادا کے خالق مرزا رسوا کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ ایک فرنگی کے عشق میں جنون ہو گئے تھے۔ لے

ادب و فن کے نفسیاتی مطالعات میں تخلیقی عمل اور تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی وضاحت میں بیشتر توضیحات نامورانِ ادب کی ذاتی زندگی سے انبیاہل سے لے کر جنون پر منتج ہونے والی کیفیات کو مد نظر رکھ کر مرتب کی گئی ہیں، جن سے تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی شدید اثر اندازی عیاں ہوتی ہے۔ اور یہ امر بھی کہ خود تخلیق ہی لاشعور کے زخموں کا مرہم ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب ایک خاص حد تک ہی ہوتا ہے۔ اس نوع کی مثالوں سے نہ تو یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ہر جنونی الہام کے لیے لازماً فن کارانہ وسائل بروئے کار لاتا ہے اور نہ ہی یہ کہ جنون کے تمام مدارج میں تخلیق باعثِ افادہ یا ذریعہ آسودگی بن سکتی ہے۔ البتہ ذہنی شفا خانوں میں ذہنی مریضوں کے مشاہدات سے ماہرینِ نفسیات نے فن کارانہ کاوشوں پر لاشعوری محرکات کی اثر پذیری کے ضمن میں نکتہ طرازیوں کی ہیں۔ ارنسٹ کرکس نے ایک پاگل کا بیان نقل کیا ہے جو ککڑی سے چیزیں بناتا تھا۔

”جب میرے سامنے ککڑی کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے تو یہ مجھے تنویم کی مانند مسحور کر لیتا

لے۔ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہوں یہ مقالات ”جنونِ استثنائی“ نامی

مرزا رسوا“ از غلام عباس، مطبوعہ ماہ نو اکتوبر ۱۹۵۵ء، مرزا رسوا کے

ایک گم شدہ مثنوی“ از مشیر احمد علوی، مطبوعہ نگار، دسمبر ۱۹۶۳ء،

”اختتامید امر او جان“ از تمکین کاظمی، مطبوعہ نیا ادارہ، لاہور۔

ہے اگر میں اس کا حکم مانوں تو یہ کوئی چیز بن جاتا ہے۔ نہ مانوں تو تکلیف اٹھاتا ہوں۔ بلکہ اس بات سے عظیم مجسمہ ساز مائیکل انجلو کا یہ قول بھی ذہن میں آتا ہے کہ شیدہ تو پتھر میں موجود ہوتی ہے۔ میں تو صرف تراش کر اجاگر کرتا ہوں۔

جس طرح فرارڈ نے اعصابی خصل کی علامات سے ذہنی صحت کے اصول اخذ کیے۔ اسی طرح ارنسٹ کرسم کے بموجب بھی فن کارانہ کاوشیں — بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ پاگل فن کاروں کی فنی کاوشیں — فن کی نفسیات پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتی ہیں بلکہ؟ اس ضمن میں اسے اسے برل نے بھی تخلیق فن کے لاشعوری محرکات سے بحث کرتے ہوئے اور ہر فن کار کو "PYGAMLION" قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ خواب اور ان کی علامات کی مانند فن کارانہ تخلیقات بھی ناکام آزمائشوں کی تکمیل کا ایک لاشعوری انداز ہیں بلکہ "اس کی صراحت میں اس نے پاگلوں کی مثال دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ ایسے افراد کی کمی نہیں جن میں نارمل حالت میں کسی طرح کی بھی فن کارانہ صلاحیتیں نہ تھیں۔ لیکن پاگل ہونے کے بعد اچانک انہوں نے فن کارانہ کاوشوں کا آغاز کر دیا۔ اس سلسلہ میں وہ مزید رقم طراز ہے: "میرے پاس ایسی فن کارانہ تخلیقات کا اچھا خاصہ ذخیرہ موجود ہے یہ سب افراد کی فن کارانہ کاوشیں ہیں، جنہوں نے میری معلومات کے مطابق نہ تو کبھی فن کے بارے میں خصوصی شغف یا رجحان کا اظہار کیا اور نہ ہی ان میں کسی قسم کی فن کارانہ صلاحیتیں موجود تھیں۔ مثلاً ایک کریمانہ فروش نے پاگل ہونے کے دوران شہوانی شاعر

۱۔ "PSYCHOANALYTIC EXPLORATION IN ART" p.114

۲۔ IBID p.336

۳۔ "BASIC PRINCIPLES OF PSYCHO ANALYSIS" p.261

کے جملہ اوصاف سے متصف تھی۔ اسی طرح ایک باورچی نے ایمرائندی میں ایسی ہنرمندی کا ثبوت دیا کہ اچھے اچھے فن کاروں نے اسے بازنطینی دور کی اعلیٰ ہنرمندی کا جواب نمونہ قرار دیا بلکہ ”

گونفیات کی کتابیں ایسی نفسی سرگزشتوں سے بھری پڑی ہیں، لیکن انہیں غیر ضروری اہمیت نہ دینی چاہیے۔ اس لیے کہ ایک سچا فن کار اپنے تخیل اور تصورات میں دوسروں کو شریک کرتا ہے۔ اسی لیے وہ ابلاغ پر ایمان رکھتے ہوئے ہمیشہ خود کو اپنے ان دیکھے قارئین اور ناقدین کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس پاگل فن کار اپنی محدود ترین دنیا سے باہر نہیں نکل سکتا۔ عام فن کار اپنے تخلیقی عمل یا لاشعور کی امداد سے جو کچھ حاصل کرتا ہے، اس سے تخلیق کی صورت میں وہ اپنی محدود دنیا سے بلند تر ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن پاگل فن کار کا معاملہ برعکس ہے کہ وہ سب سے بے نیاز ہے! مزید برآں ہر پاگل کی فنکارانہ کاوشیں تخلیق نہیں قرار دی جاسکتیں۔ کیونکہ بالعموم ان کی مصوری معرہ اور تحریر چیتاں سے کم نہیں ہوتی۔ گونفسی معالج اس میں بہت کچھ دیکھ سکتا ہے۔ لیکن عام قاری کے لیے وہ محض پاگل کی بڑ ہے۔ پاگل پن کے ابتدائی مدارج میں تو شاید ایسی کاوشوں کی کچھ تخلیقی اہمیت ہو بھی سکتی ہے۔ لیکن جنون کی شدت میں اضافہ کے ساتھ ساتھ ان فن پاروں میں تنوع اور جدت کا فقدان ہوتا جاتا ہے اور تنگوار و عادیہ میں اضافہ! لہذا پاگل فن کاروں کی ایسی کاوشوں کی معالجاتی اہمیت سے قطع نظر بیشتر صورتوں میں ان کی فن کارانہ حیثیت اور استفادی اہمیت صفر ہوتی ہے اس لیے انہیں ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینی چاہیے۔

دراصل پاگل فن کاروں یا فن کاروں کے پاگل پن کا مسئلہ ایک بہت اہم ہے۔ حد
نظامی مگر بہت دلچسپ بحث کا ضمنی حصہ ہے۔ کیا فن کار - انبار مل ہوتا ہے؟
ماہرین نفسیات میں گونا گونا گوں اختلاف رائے ملتا ہے۔ لیکن بیشتر کا اس امر پر اتفاق
ہے کہ فن کار مریضانہ شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے۔ ویسے یہ بحث بھی آج کی نہیں کیونکہ
افلاطون سے ہی تخلیقی فن کاروں کو کسی دیکسی حد تک دیوانہ و جنونی، پاگل یا کم از کم
غیر معمولی تو ضرور ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ افلاطون نے دیوانگی کو استعارۂ استعمال کیا تھا۔
اس کا مطلب یہ نہ تھا کہ تخلیق کے لیے دیوانگی لازم ہے۔ کیونکہ اس کے منطقی نتیجہ میں ہر
دیوانہ ہی تخلیقی فن کار کہلائے گا۔ اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں، ایک بات البتہ ہے کہ
لوگ دیوانہ سمجھیں یا نہ سمجھیں، لیکن تخلیق کاروں کو وہ شک و شبہ کی نگاہ سے یقیناً دیکھتے
ہیں۔ شاید اس میں خود تخلیق کاروں کے طرز عمل کا بھی ہاتھ ہو، نفسیاتی مسابجہ کی
کتاب اور ان کے زیر اثر بعض نفسیاتی ناقدین نے بھی تخلیق کار کی انبار مل کو بہت
زیادہ - بلکہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ چنانچہ عوام کی مانند بعض ناقدین -
جن میں سرفہرست ایڈمنڈ ہولسن ہے - کا یہ خیال ہے کہ ہر تخلیق کار کے لیے اول
تو انبار مل ہونا لازم ہے اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق
کار اعصابی خلل سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ انداز نظر کئی سپائی پر مبنی نہ بھی، لیکن اس
میں جزوی صداقت یقیناً ملتی ہے۔ اس ضمن میں ان لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں
بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ جنہوں نے تمام معروف ہنر والے شعبوں میں بے سر کی (میراجی)
جو انیونی، ڈاکٹر، ڈی کوئینس، یا انکو جلست تھے، (منشو، اعصابی خلل کے مریض
تھے۔) شیلے، باولیر، تارو تھے، (رسلن، سوٹ) جو مجرم ہے، (ڈاؤ ہنری، اقدام
قتل کے مجرم تھے۔) نارمن میلر، بول دیوار سے چنسی دلچسپی رکھتے تھے۔ (ٹران شینے،
چنسی امراض میں مبتلا ہوئے۔) (موپسان) چنسی کی روی کے شوقین (دوستوفسکی،

جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا۔ (پارٹنر، ہم جنس پرست تھے۔ (آسکرویلڈ)، اگر بالکل اخلاق باختہ نہ تھے تو دو بیس، تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے۔ (ورجینا وولف قاضی نذر اسلام، پاگل خانے میں مرے۔ (دوسری ساد، اور بالآخر خودکشی کی وارنٹ ہیٹنگوے۔) اب آسے افلاطون کی فرزانہ دیوانگی ”سمجھیں یا فن کارانہ لائبالی پن“ بہر حال اتنا تو یقینی ہے کہ تخلیق کاروں میں انہیں دوسروں سے ممتاز کرنے والی ایک خاص نفسی ترنگ ضرورتی ہے اور تا بنفہ بھی "1.0" کی آخری سیڑھی پر کھڑا نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی اجنادیل سمجھتے ہیں حتیٰ کہ سائنس ایسے غیر جذباتی اور حقائق و کوائف کی صداقت پر کھنے والے علم کے ماننے والوں کو بھی اس انبار مٹی میں شامل کر لیا گیا ہے۔ چنانچہ جاسوسی کہانیوں، سائنسی فسانوں اور تھررز نے جنونی سائنس دان کا ایک عجیب و غریب تصور لوگوں کے ذہن میں بٹھا رکھا ہے۔ بہر حال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے دنیا نے ادب کو دیکھیں تو پھر شمس الرحمن فاروقی کی یہ رائے قابل غور ہے:

”شاعری اور خاص کر اردو شاعری میں جنون کو تو بڑا اہم مرتبہ حاصل رہا ہے۔۔۔۔۔ تمام بڑے شاعر اور خاص کر تمام بڑے رومانی شاعر۔ کسی نہ کسی حد تک عقل کے اس غیر توازن کے آئینہ دار ہیں جو اپنی ابتدائی شکل میں عقلی طرز انہام کی نفی کرتا اور عقلی یا وجدانی طرز انہام پر مبرا کر رہا ہے۔ نیز اپنی آخری شکل میں عقلی بیوہار سے مکمل انکار کر کے باقاعدہ جنون میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ جنون اور عقل دو اصل اشیاء کے انہام کے دو طریقے ہیں اور شاعری اور مابعد الطبیعیات میں جنون کو عقل پر فوقیت حاصل ہے۔“ ملے

افراط و تفریط سے بچ کر اس مسئلہ کا جائزہ لینے پر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اینارلٹی کو فارمولے کی طرح تسلیم نہ کرنے پر بھی یہ یقینی ہے کہ بعض — لیکن سب میں نہیں — اعصابی و ہائوی انتشار کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اس میں جذباتی تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ غیر جذباتی سائنس دانوں کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہ عمومی حالت ہے جب کہ... مخصوص صورتوں اور استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ٹائڈل نیورائیت یا اعصابی خلل سے بھی جلتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نفسیاتی الجھنوں اور مرگی کے دوروں کی وجہ سے دوستوں کی شخصیت میں جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی، اس نے فرائڈ اور ایڈلر ایسے نفسیات دانوں سے اس پر مقالات قلم بند کرائے۔

اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ ہر تخلیق کار یکہ نفسیاتی زمانے سے تو ہر فرد ایک مخصوص نفسی جہان رکھتا ہے اور اپنی سائیکی کی سرکاریوں اور اپنے لاشعور کی ظلمت کاریوں کے لحاظ سے منفرد ہوتا ہے۔ اس لیے چند مخصوص اور استثنائی مثالوں سے عمومی نتائج کا اخذ کرنا تو گمراہ ہونا ہی ہے۔ لیکن ایسے نتائج کو فارمولوں کی صورت میں مزید استثنائی مثالوں پر منطبق کرنا اور بھی زیادہ گمراہی کا موجب بن سکتا ہے۔ اس لیے زیادہ محفوظ اور قطعی طریقہ تو یہی ہے کہ اس نقطہ نظر سے ہر تخلیق کار کی تحلیل نفسی ہو اور اس کے نتائج کی روشنی میں اس کی شخصیت کی نفسی اساس اور اس کا اس کی تخلیقات سے رابطہ متعین کیا جائے جیسے کہ ایملی زولا نے کیا۔ اس نے خود کو پسندیدہ ماہرین نفسیات کے حوالہ کر دیا، جنہوں نے اس کی نفسی چھان چشک سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی تخلیقات اس کی اعصابیت کا اثر ہیں۔ ایملی زولا نے اس فیصلہ کو درست تسلیم کر لیا تھا بلکہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اپنی بعض نظموں کا محرک دماغ میں انتشار

اور اعصابی کمزوری (NEURASTHENIA) قرار دیا تھا۔ مصحح و اشعار نے اپنے افسانوں کے مجموعہ آنکھوں پر دونوں ہاتھ ہیں یہ اعتراف کیا کہ بعض افسانے لکھ کر اس نے اپنا کیتھارسس کیا ہے خود فرماؤ نے بھی ایک موقع پر جرمن شاعر میں (HEINEY) کے یہ اشعار نقل کیے ہیں۔ جن سے تخلیق اور مرض کے کرب میں جام و مینا ایسا تعلق نظر آتا ہے :

"DISEASE AT BOTTOM BROUGHT

ABOUT CREATIVE URGENCY, FOR, CREATING I

SOON COULD FREE THE PAIN AWAITING CREATING

I COULD WORK IT OUT"

مرض اور تخلیق کے تعلق کا مشاہدہ لا تعداد فن کاروں کی زندگی سے کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں باؤئیر نے اپنے روزنامچہ میں ان کیفیات کا ذکر ایک انوکھی شدت اور دل ہلا دینے والی بے چینی کے ساتھ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے :

”میں نے اپنے ہسٹریا کوریوٹکے کھڑے کر دینے والے خوف اور اہواز کے ساتھ

پالا ہے۔ اب مجھے مسلسل دوران سرگی شکایت رہتی ہے۔ آ ۲۳ جنوری

۱۸۶۲ء کو ایک انوکھی طرح کا احساس ہوا، میں نے جنون کے بال و پر

کو اپنے سر کے اوپر سے گزرتے محسوس کیا ! تھ

جہاں تک تخلیق کار کی اعصابیت یا ادب سے وابستہ دیگر اہم نفسیاتی مباحث

۱۔ ”غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ“، ص : ۱۶۱

۲۔ 2. "COLLECTED PAPERS" (Vol. iv) p. 43

تھ ۔ بحوالہ صحیفہ غالب نمبر ۲

کا تعلق ہے۔ تو امریکہ میں ۱۹۱۰ء سے ان پر بحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ کلاڈیا مورلین کے بموجب ۱۹۱۰ء اور ۱۹۲۶ء کے درمیان فرانٹز کے نظریات کی ادب و فن پر تطبیق کی سرگرم بحثوں کا دور تھا۔ اس دوران میں بہت کچھ لکھا گیا۔ لیکن اچھے اور قابل قدر مقالات کے ساتھ ساتھ ایسے مقالات بھی لکھے گئے جن سے انھنوں میں مزید اضافہ ہی نہ ہوا بلکہ بعض تو سرے سے بالکل بے معنی تھے۔ بلکہ کلاڈیا نے اس دور کے جن مقالات کا مخصوص تذکرہ کیا وہ یہ ہیں، الفرڈ بوٹھ کٹز کا مقالہ "THE ARTIST" (مطبوعہ ۱۹۱۷ء) کٹز کے بموجب تخلیق کار پانگل اور نیوراتی کے بین بین ہوتا ہے۔ اس لیے بعض اوقات اس میں نیوراتی رجحانات بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن جہاں تک تخلیقی تحریک کا تعلق ہے، تو اس کے اثرات ہمیشہ صحت بخش ہوتے ہیں۔ بلکہ اس کی وجہ سے تخلیق کار اعصابی خلل سے محفوظ رہتا ہے۔ تخلیقی تحریک کا اظہار فن کارانہ تکنیک میں ہوتا ہے اور اس سے وہ دانشور کو نگہم ڈالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس سے کٹز نے یہ نتیجہ اخذ کیا،

”فن در حقیقت اصول حقیقت اور اصول مسرت میں مناسبت کا ایک انداز ہے۔ اور یہ دونوں کو نہایت منفرد انداز میں ہم آہنگ کرتا ہے“

یہ مقالہ "THE SEVEN ARTS" میں طبع ہوا تو اس کے سرورچیز اپن ہیم نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے ادارہ قلم بند کیا۔ جس کے جواب میں کٹز نے مزید وضاحت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ تخلیق کار نہ تو نارمل ہوتا ہے اور نہ ہی وہ نارمل ہو سکتا ہے۔ بلکہ اسے نارمل ہونا ہی نہ چاہیئے۔ اس کے بموجب تحلیل نفسی کے ذریعہ سے تخلیق کار کو نارمل بنانا ممکن نہیں، کیونکہ وہ خود بھی نارمل بننے کا خواہاں

نہیں ہوتا۔

دہلہم شیکل نے "POETRY AND NEUROSIS" کے موضوع پر سلسلہ وار پانچ مقالات قلم بند کیے جو ۲۳-۱۹۲۳ء میں طبع ہوئے۔ شیکل پیشہ ور نفسی معالج تھا۔ اس لیے اس مسئلہ کے بارے میں ان کا رویہ ادبی ناقد کے برعکس معالجہ جاتی ہے شیکل کی دانست میں تخلیق کار دنیاوی طور سے نیوراتی ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"فکا اور نیوراتی میں کسی طرح کا بھی تعلق نہیں۔ گو ہر نیوراتی فن کار نہیں ہوتا، لیکن ہر فن کار یقیناً نیوراتی ہوتا ہے؟

شیکل کے خیال میں نیورائیت عالمگیر رجحانات میں سے ہے۔ یہ جہت اور کلچر کی کش مکش کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے اس نے تو رومانو اور دلبر و سوکے اس نظریہ کی کہ تخلیق کار یقیناً پاگل اور اخلاق باختہ ہوتا ہے۔ تردید کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اپنے فن اور فن کارانہ اظہار کی بنا پر تخلیق کار عام نیوراتی افراد کے مقابلہ میں نسبتاً زیادہ صحت مند ہوتا ہے۔ اس کے بقول:

"تخلیقی سرگرمیاں بھی ایک طرح کی خود تحلیل نفسی ہے، اس لیے ان کے اثرات ہمیشہ صحت بخش ہوتے ہیں؟

جہاں تک تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کا تعلق ہے تو شیکل اسے قلعی طور پر نیوراتی تصور کرتا تھا۔ اس سلسلہ میں اس نے نیوراتی بنانے والے ان مریضانہ کرداری محرکات پر خصوصی زور دیا: ہسٹریا کی علامات، دباؤ، تزویج محرکات (INCEST) پر مبنی فینٹسی، تشویشی حالت، اکھروسی (یا مخصوص ہم جنس پرستی)، کراہت پر مبنی مسوتا کذب واقعات خصوصی رنجش، فینٹسی کے تار و پود بننا اور مذہب بطور پناہ گاہ، ان تمام مریضانہ رجحانات کے تفصیلی مطالعہ کے بعد اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا:

"تمام تخلیقی فن کار نیوراتی ہیں۔ ان کا اعصابی خلل ان کے ہسٹریا سے جنم لیتا

ہے۔ وہی قدیم اور پریشان کن مرض جس کے بغیر نسل انسانی تہذیب اور
پچھڑکی ارتقاع سطح سے یکسر محروم رہتی۔ آج ہمیں یہ بالکل فطری معلوم ہوتی
ہے۔ لیکن حقیقتاً تمام عجائبات عالم میں سے عظیم ہے؟

۱۹۱۳ء میں آرتھر س جیکب سن نے ایوا سی ریڈ کے ایک مقالہ بعنوان

"OFMANIC DEPRESSIVE INSANITY IN LITERARY GENIUS"

کے جواب میں ایک مقالہ قلم بند کیا جس کا عنوان یہ تھا :

"LITERARY GENIUS AND MANIC-DEPRESSIVE INSANITY, WITH SPECIAL
REFERENCE TO THE ALLEGED CASE OF DEAN SWIFT"

ایوا ریڈ نے اپنے مقالہ میں اس امر پر زور دیا تھا کہ تخلیق کاروں کا جنون بلحاظ نوعیت
MANIC DEPRESSIVE ہوتا ہے۔ اور ان کی تخلیقات ان کے غیر معمولی احساسات
اور شدید جذبات سے چھٹکارے کا ایک انداز ہوتی ہیں۔ اپنے استدلال کی شہادت میں
اس نے فرین سونٹ کی زندگی کے مختلف واقعات پیش کیے۔ جیکب سن نے اس انداز نظر
کی شدید مخالفت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادبی جن جنون واقعی لازم و
ملازم ہیں۔ تو پھر سکیزوفرینیا (SCHIZOPHRENIA) کے مریضوں اور فنکاروں
میں کوئی فرق نہ رہا۔ اوساگرفن اور جنون میں اتنا ہی گہرا رابطہ ہے تو پھر پانگل خانوں سے
تخلیقات کیوں ہمیں برآمد ہوتیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر عظیم ادبی شخصیت کے لیے
عظیم ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے، اس کے ساتھ ہی اپنی تخلیقات کی جہان پوشک کے
لیے اعلیٰ تر تنقیدی صلاحیتوں کا حامل بھی ہونا چاہیے۔ ان صلاحیتوں کے فقدان کے نتیجہ
میں کوئی بھی عظیم ادبی شاہکار ختم نہیں لے سکتا؟ اس مقالہ کے بنیادی تیسس کو
جیکب سن کے الفاظ میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے :

ادبی مینٹس بالعموم — لیکن ہمیشہ نہیں — جنونی طبیعت کا حامل ہوتا ہے

لیکن اس کی بہترین تخلیقی صلاحیتیں بحیثیت انسان اس کے بہترین لمحات کی عکاس ہوتی ہیں۔ اور یہ لمحات، لمحاتِ دانش ہوتے ہیں۔ یہ تسلیم بعض اوقات بعض نفسی مریضانہ کیفیات بھی اس کی تخلیقی کاوشوں میں رنگ آمیزی کی موجب بنتی ہیں۔ لیکن وہ محض ان نفسی مریضانہ کیفیات کے باعث ہی جی نہیں نہیں بنتے۔ جی نہیں مرض نہیں؟

یہ مقالات ابتدائی دور کے ہیں۔ لیکن آج ان کی اہمیت اس بنا پر براور بھی ٹھہر جاتی ہے کہ ایک..... تو اس نزاعی بحث میں زاویہ نگاہ کے قطبینی بُعد (POLARITY) کی اساس استوار ہوتی نظر آتی ہے۔ اور دوسرے اس لیے کہ ان میں جن مباحث کو چھیڑا گیا وہ آج بھی زندہ ہیں۔

تخلیق کار کی ابتلا مرضی اور تخلیقات کا رشتہ اعصابی خلل سے جوڑنے والوں میں دو نام بہت معروف ہیں۔ ان میں ایک ادبی نقاد ہے اور دوسرا پیشہ ور نفسی معالج ایڈمنڈ سولن کی معروف تالیف "WOUND AND THE BOW" ۱۹۲۹ء میں طبع ہوئی تھی۔ اس میں شامل اس کا مقالہ "PHILOTTES: THE WOUND AND THE BOW" ۱۹۱۶ء میں طبع ہوا تھا اور اب اس موضوع پر حوالہ کی چیزیں چکا ہے۔

دوسری کتاب ڈاکٹر ایڈمنڈ برنگلر کی۔ ۱۹۵۷ء میں مطبوعہ "THE WRITER AND THE PSYCHO ANALYSIS" ہے۔ یہ ابھی خاصی متنازعہ فیہ کتاب ہے۔

ایڈمنڈ سولن نے ٹرائے کی جنگ میں فلو طیس کی طبعی کمان اور چھوڑے کے تعفن کو استعارہ بنا کر فنِ سحر کی ابتلا مرضی کا نظریہ پیش کیا۔ ٹرائے جلتے وقت فلو طیس کو ایک ایسا متعفن چھوڑا نکلا کہ اس کی ناقابلِ برداشت بو کی وجہ سے اس کے ساتھی اسے ایک غیر آباد جزیرہ میں چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ لیکن دس سالہ جنگ میں ایک ایسا موقع آ گیا کہ جنگ کا پانسہ پٹنے کے لیے فوج کو فلو طیس کی طبعی قوتوں کی حامل کمان کی ضرورت

پڑی۔ اب تمام سردار واپس آئے۔ اور اپنے طرز عمل کی معافی مانگی۔ نگویں چھوڑے جانے پر غلطی طس سخت عیش میں تھا لیکن بالآخر ان کے ساتھ جاتا ہے۔ اور اپنی کمان سے ان کی جنگ جیتتا ہے۔ اور اب ایک اور مجزہ رونما ہوتا ہے۔ یعنی کمان چلانے کے عمل نے اسے اس متعفن پھوڑے سے نہات و لادی۔ اور یوں وہ مکمل طور سے صحت یاب ہو جاتا ہے۔ اس رینڈ کی استعداداتی حیثیت واضح ہے۔ متعفن پھوڑا تخلیق کار کی ابتداء ملتی ہے اور طس کمان اس کی تخلیقی صلاحیتیں۔ معاشرہ اس طس کمان و تخلیقات کی خاطر چھوڑے کا متعفن (ابتداء ملتی) گوارا کرتا ہے۔ جبکہ تخلیق کار تخلیقی عمل سے شفا پاتا ہے۔

گویا اس نظر میں پر لائیل ٹرانگ اور بعض دیگر ناقدین خاص اعتراضات بھی کیے ہیں لیکن اس نظریہ کی اہمیت اور ہمیں تو کم از کم اس بنا پر تو یقیناً ہوجاتی ہے کہ تخلیق کار اور اس کے معاشرہ میں جو رابطہ ملتا ہے۔ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ جس دھڑے سے وہ ایک دوسرے کو گوارا کرتے ہیں۔ اس پر بطور خاص زور دیا گیا ہے۔ تخلیق کار اپنی ابتداء ملتی کے تعفن سے ہمتنا جزیرہ میں رہ سکتا ہے۔ لیکن اپنی مخصوص ضروریات کے تحت معاشرہ اسے چھوڑے کی توجہ سمیت قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور ہر تخلیق کار بھی ہم جنسوں سے کٹ کر تنہا جلا وطن کی زندگی بسر کر کے خوش نہیں۔ بالفاظ دیگر تخلیق کار کو بھی معاشرہ کی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے۔ جتنی کہ خود معاشرہ کو اس کی۔ جب کہ رابطہ کی اساس تخلیق بنتی ہے۔

لائیل ٹرانگ نے اپنے ایک مشہور مقالہ **ART AND NEUROSIS** میں اس مسئلہ کا تفصیلی مطالعہ کرتے ہوئے نسبتاً مستدل روش اختیار کرتے ہوئے اسے زمانی حدود میں بھی تقسیم کرنے کی سعی کی۔ سو اس کے بقول ”رومانی تحریک کے آغاز سے لے کر اب تک فن کار کی ذہنی صحت کا مسئلہ ہمارے ہی تہذیب میں موضوع بحث بنا رہا ہے۔ جب کہ اس کے قبل بالعموم شاعر کو پاگل سمجھا جاتا تھا، لیکن یہ محض بات کہنے کا ایک انداز تھا اور مقصد

صرف یہ ہوتا تھا کہ شاعر کا ذہن اور لوگوں مثلاً فلاسفر کی مانند کام نہیں کرتا بلکہ "اس کے خیال میں زندگی کی اعصابیت کا تصور اس لیے مقبول ہو گیا کہ ایک تو بالعموم یہ باور کیا جاتا ہے کہ جسم کی ایک غامبی کی تلافی دیگر حسیات کی شدت کی صورت میں ہو جاتی ہے۔ جیسے کو چشم میں لمس اور سماعت کی جس غیر معمولی طور پر تیز ہو جاتی ہے۔ علاوہ انہیں یہ بھی عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ جسمانی یا ذہنی اذیت کے نتیجہ میں فن کار خاص نوع کی پراسرار نفسی قوت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لانیل ٹرائنگ نے ان دونوں کو درست تسلیم کر لینے سے انکار کر دیا، اس کے بموجب :

"ہمیں اس حقیقت کو ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ فن کار کے پیشے کا یہ تقاضا ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت میں فیشی سے رابطہ رکھتا ہے، اپنے کام کی نوعیت کے لحاظ سے وہ اپنے لاشعور کے انہار پر مجبور ہے۔ وہ اسے مختلف اہادوں میں مستور تو کر سکتا ہے۔ لیکن واضح رہے کہ لہا دے پہننا اچھپانا تو نہیں بلکہ اس ضمن میں تو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ایک ادیب اپنی نجی اور داخلی کیفیات کو جتنا چھپانے کی کوشش کرے گا، اتنا ہی زیادہ سکھ ہرگز نہیں۔ وہ اپنے حقیقی لاشعور کو عیاں کرتا جائے گا۔ اور یہ وہ نہیں ہو گا۔ جسے بالعموم لاشعور سمجھا جاتا ہے" مثلاً

یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار دیگر افراد کے مقابلہ میں اپنے حالات و کیفیات حقیقی اور مفروضہ بیماریوں اور تکالیف وغیرہ کے بیان میں کہیں زیادہ ہنر اور کامیاب ثابت ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں لاتعداد خود نوشت سوانحیات، تذکیر، خطوط اور ڈائریوں

کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ جب کہ روسیو اور سٹان رال وغیرہ کے اعتراضات تو اب تکمیل نفس میں کلاسیکی مثالوں ایسی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ دیگر افراد بھی نفسی حوادث اور داخلی مختلف راستے دوچار ہو سکتے ہیں۔ لیکن وہ ان کے فن کارانہ اظہار پر قادر نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کی اعصابیت کالیوں چہرہ پر نہیں ہوتا۔ لانیل ٹرننگ لکھتا ہے :

”یہ تکمیل نفسی کے اساسی تصورات میں سے ہے کہ ہر شخص کا کردار لا شعوری قوتوں کے تابع ہوتا ہے۔ اس لیے سائنسدان، بینکر، قانون دان اور سرجن وغیرہ اپنے اپنے پیشہ کے تقاضوں کی بناء پر اپنی زندگیوں میں مفاہمت اور اخفا سے کام لینے پر مجبور ہیں۔ لیکن تکمیل نفسی کے اصولوں کی روشنی میں ان کا جائزہ لیا جائے تو جس دباؤ اور غیر متوازن کیفیات کا مشاہدہ ایسوں میں کیا جاسکتا ہے۔ اس سے انہیں یکسر آزاد پانے کی کوئی وجہ نہیں بلے“

”واجب رہے کہ اعصابی خلل کا ذہنی کامیابیوں کے ساتھ ساتھ ان میں ناکامی اور محدود ہونے کے ساتھ ساتھ عام میانیہن کے ساتھ بھی تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے تمام معاشرہ کو ہی اعصابی خلل میں مبتلا دیکھا جاسکتا ہے، اور مجھے اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں آئیو کہ میں یہ باور کرتا ہوں کہ واقعی معاشرہ کا متعدد حصہ اعصابی خلل میں مبتلا ہے۔ اس لیے جب اعصابی خلل سے اتنی بہت سی وضاحتیں ہو سکتی ہیں تو پھر اسے صرف ایک شخص کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ قرار دینا درست نہیں بلے“ ابترنگار ایک لحاظ سے کیٹا اور ممتاز ہے اور وہ ہے اپنے اعصابی خلل سے مخصوص تعلق کی بناء پر : نوعی کار جو کچھ بھی ہے وہ اس لیے ہے کہ اسے اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے صورت

معنی عطا کرنے کی قدرت حاصل ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ صورت پذیری سے وہ اسے دوسروں کے سامنے یوں پیش کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے کہ وہ کشاکش میں مبتلا انا کے لیے اثر پذیری کی صلاحیت کے حامل بھی ثابت ہیں۔ ہذا فن کارانہ بھی نہیں کی تشریح اس کے ادراک و احساسات اور مواد کو صورت معنی دینے کی صلاحیتوں پر مبنی ہونی چاہیے۔ کیا ہم اس کی رفتار و گفتار اور جنسی قوتوں کی اعصابی فعل کی روشنی میں تشریح کر سکتے ہیں؟ ہاں! ان سے وہ کیا کام لیتا ہے اور کس طرح سے کام لیتا ہے۔ صرف ان امور کا مخصوص اعصابی فعل کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے؟ ملے

اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہیں :

”..... تسلیم کہ ہم سب ہی مریض ہیں، لیکن عالمی سطح پر مریض ہونے میں بھی صحت کا ایک تصور نہیں ہے۔ جہاں ہنگ فن کار کے اعصابی فعل کا تعلق ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بنی نوع انسان کے ساتھ اس کے اعصابی فعل کا خواہ کتنا ہی اشتراک کیوں نہ ہو۔ اس کا ایک حصہ یقیناً صحت مندی پر مبنی ہے اور یہ وہ حصہ ہے جس کی توانائی کی بنا پر وہ ایک تصویبا خیال کی منصوبہ بندی کے بعد اسے فن کارانہ حسن سے پائیدگی تک پہنچاتا ہے اس لیے اگر ہم سب واقعی مریض ہیں تو یہ ایک عالمی حادثہ ہے۔ عالمی احتیاج ہمیں، یہ اپنی توانائی کے خرچ میں کفایت کے باعث ہو سکتا ہے۔ توانائی کی نوعیت کی بنا پر نہیں؟ ملے

لائبل ٹرنگ کے برعکس خیال کا اظہار ایڈمنڈ برنگھرنے کیا۔ اس نے کتاب کا آغاز

جن سطور سے کیا وہ اس کے تصورات کی بنیاد مہیا کر رہی ہیں :

عام تجرباتی نتائج کے برعکس میرا یہ عقیدہ نہیں کہ تخلیق کی صورت میں ادیب بعض اپنی لاشعوری خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ بلکہ میرا نظریہ تو یہ ہے کہ وہ ان خواہشات کے خلاف اپنی تحریر کی صورت میں صرف ثانوی دفاع پیش کرتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں ایسے اس کی خواہش "ب" کا اظہار ملتا ہے تو لاشعوری طور پر یہ خواہش "ب" کا اظہار نہ ہوگا۔ بلکہ زیادہ گہرائی میں جانے پر یہ کسی اور روپائی ہوئی خواہش "الف" کی تسکین ہوگی۔ ادیب کی شخصیت نے خواہشات کے خلاف جو دفاعی حصار قائم کر رکھا ہے۔ اس میں خواہشات کے اظہار اور روپ بدلنے کا یہ عمل اہم مارجین سے ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق میں اظہار پانے والی اس متبادل خواہش "ب" کا انتخاب یوں ہی مشکلہ تجویز نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ ادیب کے لاشعوری رجحانات سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ البتہ اس وقت لحاظ شدت یہ تھی قوی نہیں ہوتی، اسی لیے اسے شخصیت دفاعی عمل میں کامیابی سے بہت سکتی ہے۔" یہ انداز نظر اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ ایک تو اس میں تخلیق کار اور لاشعور سے اس کے رابطہ کو نئے تناظر میں سمجھنے کی کاوش ملتی ہے۔ اور اس لیے ہی کہ اس کی لاشعوری خواہشات کے ثانوی دفاع کی اساس پر تخلیق کار کے اعصابی فعل کا مطالعہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ ہر ادیب کی ایک بنیادی انجمن ہوتی ہے جو عہد طفولیت میں ماں سے تعلقات کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے، اور یہ ہے UNDIGESTED MASOCHISTIC FANTASY سیدھے سادھے الفاظوں میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ادیب اپنے داخلی خمیر کی اذیت کے سامنے بصورت تخلیق ایک طرح سے داخلی دفاع پیش کرتا ہے۔ اور یہ بذات خود خواہشات کے سامنے شخصیت کے سامنے دفاعی طریق کار کا

ایک انداز ہوتا ہے ؟

ایڈمنڈ ہرملر نے اپنے نظریہ کی اساس ایڈریس پس الجھاؤ دہچر کی ماں سے جنسی پھنسی اور اس کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری حسد اور مسابقت کا احساس (اور منفی ایڈریس پس انسانی تطبیق کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری جنسی پھنسی۔ لڑکیوں میں یہ عمل برعکس صورت میں ملتا ہے) پر استوار کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ گوعام حالات میں یہ الجھنیں لاشعور کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اور بلوغت میں بالعموم ان کا شعور نہیں رہتا، لیکن بعض اوقات یہ الجھاؤ بے حد شدید صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں اور یوں نتیجہ تخلیق کار (اور عام لوگ بھی) ایک خاص طرح کی اعصابیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے جس فاعلی کش کش کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ شدید حساسیت کی بنا پر تخلیق کار کو کچھ زیادہ ہی بے کل کر دیتی ہے۔ یوں وہ لاشعور کے منصفین کے سامنے مجرم کی مانند اپنا دفاع پیش کرتا ہے۔ ایڈمنڈ ہرملر نے اس تمام بحث کو کمرۂ عدالت کے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کے بقول تخلیق کار اپنی تخلیق کے ذریعہ سے مندرجہ ذیل (لاشعوری) الزامات کا جواب دیتا ہے:

- و۔ میں اذیت کو خشی پر مبنی سزا کے چمکے کا مجرم نہیں ہوں۔
- ب۔ اگر میں مجرم ہوں بھی تو میں اس (مندرجہ بالا) جرم کا نہیں بلکہ کسی اور جرم کا مرتکب ہوں۔

- ج۔ میں نے کسی طرح کا جرم نہیں کیا کیونکہ کل عالم شریک جرم ہے۔
 - د۔ مجھے جنسی تاگ جھانگ (PEEPING TOM) کی عادت نہیں۔
- جہاں تک تخلیق کار کی نفس ساخت کا تعلق ہے، تو ہرملر کی دانست میں بیشتر کی زندگی میں سے نوٹھی اور ہم جنسیت اہم کردار اور اکثریتی ہے سہ تحلیل نفس کی اصطلاح میں

طرز عمل کے یہ دونوں طریقے اس اعصابی خلل کی علامات ہیں، جسے ذہنی مراجعت (ORAL REGRESSION) کہتے ہیں۔ گو بیشتر تخلیق کاروں کی زندگی میں اس کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ اسے ہر ایک کے لیے لازم تصور نہیں کرتا، تاہم وہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ گھنا، شراب پینا اور ہم جنسیت۔ یہ تینوں ہی اس الجھن سے چٹکارا پانے کے مختلف انداز ہیں۔ اس لیے ان تینوں کا ایک شخص میں اجتماع۔ تعجب خیز نہ ہونا چاہیے بلکہ جیسا کہ خود ایڈمنڈ برگلر نے بھی تسلیم کیا ہے۔ اس میں حمزوی صداقت بھی، لیکن مثالوں کے لیے ہمیں مغرب کی جانب دیکھنے کی بھی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ کہ ہمارے ہاں بھی معروف مثالوں کی کمی نہیں۔ گلاسی کی غزل گو کے عشقِ ستیاتی کا نفسیاتی تجزیہ کریں تو نتیجہ کچھ اور بھی نیکے گا۔ میر تقی میر کے اشعار میں ہم جنسیت کے بارے میں جس والہا نہرین کا اظہار ملتا ہے اسے ملحوظ رکھ کر کلیات کا مطالعہ کرنے پر میر کی ادھر ہی تصویر بنتی ہے۔ پھر غالب ہے جس نے کھیلے بندوں پی اور یہ بھی کہا :

مے سے غرضِ نشا ط ہے کس روسیاء کو

اور ریاضِ خمیر آبادی جس نے کبھی نہ پی، لیکن عسر شراب پر خوب صورت اشعار لکھنے میں گزار دی۔

لیکن انمازِ نظر میں تنوع یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ بلکہ مختلف اوقات میں مختلف ماہرینِ نفسیات (اور ادبی ناقدین بھی) اپنے اپنے خیالات سے اس نزاعِ علمی بحث کی دلچسپی میں اضافہ کرتے رہے۔ اس سلسلہ میں معروف امریکی ماہرِ نفسیات ڈاکٹر کلیرنس پی اوبرنڈروپ (CLARENCE P. OBERENDROP) کا مقالہ بعنوان

"PSYCHOANALYSIS IN LITERATURE AND ITS THERAPUTIC VALUE"

خصوصی تذکرہ چاہتا ہے، گو وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ بعض اوقات ادیب لاشعوری طور پر اپنی بیوراتی الجھنوں سے چھٹکارے کے لیے تحریر کا سہارا لیتا ہے۔ لیکن وہ تحریر کی شفافیت، تاثیر کو تسلیم نہیں کرتا کہ اس کے بوجب بیشتر صورتوں میں ادیب کا تحریر کے ذریعے سے اعصابی عمل سے چھٹکارا پاناسی ناکام ثابت ہوتا ہے، ویسے لکھنے کے بعد ادیب جو وقتاً فوقتاً یہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے تحریر سے اخراج کر لیا ہے۔ تو وہ اس لاشعوری احساس کا مرہون منت ہو سکتا ہے کہ لکھنے کے عمل سے چھٹکارے کی یہ سعی ناکام رہی ہے۔ اس لیے مزید سعی بھی لا حاصل ہوگی۔ ویسے لکھنے کے اس عمل سے آسودگی کو پاور سی کے سامنے اعترافِ گناہ یا نفسی معاالجہ میں مرض کی علامات بیان کرنے کے ترکیب سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اصول طور سے اس طرح کی خود عمرانی "ادیب کی بنیادی الجھنوں کا دائمی حل نہیں، بالکل اسی طرح جیسے مسلسل بولنے سے اعصابی فعل کے مریض کا پریشان ذہن سکون نہیں پاسکتا..... بہت سے عظیم مگر ناسودہ اور پریشان حال ادیبوں نے اپنی تحریروں سے کسی طرح کا بھی دائمی سکون حاصل نہ کیا۔ انہیں عارضی نوعیت کی آسودگی کا احساس ہوا ہو تو اور بات ہے۔ کیونکہ حقیقت تو یہی ہے کہ وہ آخری دم تک ان مشکلات میں گھرے رہے تھے.... چنانچہ ڈی کوئینسی کولرج، ایڈگرلین پو اور یادیر کی نمایاں مثالوں سے یہ امر باسانی ثابت کیا جاسکتا ہے کہ ان کی تخلیقات انہیں طویل اور جسمانی طور سے تباہ کرنے والے جذباتی کرب اور افیت سے نجات دلانے میں ناکام ثابت ہوئی تھیں بلکہ اس اندازِ نظر کی تائید اس نے مشہور امریکی ناول نگار ہاٹھورن کی نجی زندگی اور نفسیاتی الجھنوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے

ہوئے اعترافی تحریر کی عمومی مناسبت "ثابت کی جگہ

برطانوی ماہر نفسیات ایڈورڈ ٹگلور نے اپنی مشہور کتاب "FRUED OR JUNG"

میں اس بحث پر نئے انداز سے روشنی ڈالتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ ادبی تخلیق اعصابی خلل کے باعث جنم نہیں لیتی بلکہ اس سے بھی زیادہ عجیب صورت حال کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی فن کار تخلیق ایک نئی طرح کی "بتارملتی" کے ذریعہ اعصابی خلل سے چھٹکارا پانے کی کاوش ہوتی ہے۔ لیکن بلحاظ نوعیت یہ مریضانہ نہیں ہوتی اس کے بقول،

"اعصابی خلل اور خاص ادبی تخلیق میں یہ بنیادی فرق ہے کہ اعصابی خلل لیڈر کی مراجعت کا نتیجہ ہوتا ہے جس کے باعث پہلے سے ہی دباؤ کا ناقص نظام اور بھی زیادہ ناکارہ ہو جاتا ہے ماسی کے باعث دباؤ کی توتیں اور دباؤ کے زیر اثر شخصیت میں اعصابی خلل کی صورت میں مفاہمت کا ایک انداز طے پا جاتا ہے۔ خود تعزیری کا یہ طریقہ لا شعوری ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فن پارے کو لا شعوری محرک خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو، لیکن یہ لیڈر دے آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کی سعی ہوتی ہے۔ اس لیے اس صورت میں جبلی مفاہمت دباؤ کے نظام کی مریضانہ شکست کی بناء پر نہیں ہوتی اور صح معنوں میں یہی ارتقا ہے کہ اس صورت میں خود تعزیری کی بھی ضرورت نہیں رہتی" (ص ۱۸۵)

مقتدرین رویہ پر مبنی ایڈورڈ ٹگلور کے اس طرز استدلال کو تخلیق اور اعصابی خلل کی بحث میں نئی جہت قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اس بنیادی سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کیوں ایک کا لیڈر مراجعت کرتا ہے اور دوسرے (یعنی فن کار) کا

آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے جانے کی سعی کرتا ہے ؟ اس سوال کا درست جواب حاصل کرنے کے لیے عمومی اصول نہیں بنائے جاسکتے اور انفرادی تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کے بغیر بات نہیں بن سکتی۔

اس ضمن میں سر ہرٹ ریڈ نے بہت خیال افروز بات کی ہے۔ اس کے خیال میں ادب پارے کا ایسا انفسیاتی مطالعہ ہونا چاہیے۔ جس سے ہم خود فن میں نیوراتی“ اور غیر نیوراتی“ کی تمیز کر سکیں۔ اگر یہ نہیں ہو سکتا تو پھر ایسا انفسیاتی مطالعہ بھی بیکار ہے۔ ہرٹ ریڈ کے موجب تحریر کی علامات میں شعوری طور سے پیدا کیے گئے کھوپن کو میا ربنا کر نیوراتی آرٹ“ اور غیر نیوراتی آرٹ“ میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔

"DARWIN AND THE NAKED

LADY" ایکس کفرٹ نے اپنی ایک دلچسپ کتاب

میں ہرٹ ریڈ کے اس خیال پر تبصرہ کرتے ہوئے اس اہم نکتہ کی طرف توجہ دلائی کہ اعصابی خلل ایک ایسی ذہنی کیفیت کا نام ہے جس میں انسان مبتلا ہوتے ہیں کتابیں اور کینوس نہیں، یہ مسئلہ ہمیشہ کتے نارمل“ ہونے کی تمام اصطلاحات سے مموہ پییدہ بحث میں الجھا دیتا ہے۔ ہاں ! یہ ممکن ہے کہ بہت ہی نریا وہ نیوراتی افراد اور نسبتاً نارمل لوگوں کے فن میں امتیاز ممکن ہو سکتا ہے۔ بلکہ بیشتر صورتوں میں تو اس کے لیے کسی مخصوص علم کی بھی ضرورت نہ ہوگی۔“ (ص : ۵۷) اس ضمن میں اس نے شیلے کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا۔ شیلے کی مثال سے فن کا ہر اس کے فن کے صحت بخش اثرات کی افادیت کے شکوک ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ شیلے ان منفرد لوگوں میں سے تھا جو اپنے فن سے اتنی بصیرت حاصل کرتے ہیں کہ ایک طرح سے وہ خود ہی اپنا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن کچھ لوگوں کے لیے ایسے اثرات افادہ بخش کم اور مضرت رسا ثابت ہو سکتے ہیں۔۔۔ کم از کم اتنا تو کہا جاسکتا ہے کہ شیلے کا فن آغاز کے لحاظ سے تو نسبتاً نیوراتی ہی تھا؟ (ص : ۶۰) اس نقطہ نظر سے فلوریہ، ولیم بلیک اور ایڈون مونر

کی شخصیات کی تحلیل نفسی اور فن کے تجزیاتی مطالعات کے بعد وہ جس نتیجہ پر پہنچا اس پر یہ بحث ختم کی جاسکتی ہے۔

”بے شمار فن کار نفسیاتی کیس“ ہیں، اور وہ اپنے اعصابی خلل سے افیت بھی اٹھاتے رہے ہیں، یہی نہیں بلکہ ان کا فن بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔ جہاں تک ہمارے کلچر میں فن اور اعصابی خلل کی باہمی مسابقت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں لانیل ٹرانگ کا یہ قول بہت معنی خیز ہے کہ ادب اور تحلیل نفسی دونوں حقیقت اور حصول مسرت کے اصول میں کش مکش سے ہمہہ برآ ہوتے ہیں، اور میری دانست میں تو ایک مرحلہ ایسا آجاتا ہے جہاں ان دونوں اصولوں کا ٹکراؤ ہو جاتا ہے۔ اور اسی مرحلہ پر فن جنم لیتا ہے یا لے سکتا ہے؟ (د ص ۶۶)

عام لوگ اس ٹکراؤ میں پس جاتے ہیں۔ جب کہ تخلیق کار ڈکراؤ کی قوت کو پورا سراہ کر تخلیقی عمل کے ذریعہ تخلیق کے پیکر میں منتقل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے دوسرے نے ۴۴ دولت کا جشہ حاصل کیا وہ اسی سے روشنی حاصل کرتا ہے۔

تخلیق، تخلیقی عمل اور وجدان

تخلیل نفسی کے امریکی ماہر ڈاکٹر ایزڈر منڈر برگ نے اپنی پریکٹس کے دوران ۳۶ ایسوز اور فن کاروں کا مختلف اوقات میں تخلیل نفسی سے علاج کیا (۱) افسوس کہ اس نے ان کے نام درج نہیں کیے، ان تخلیقی فن کاروں کے نفسی معاہدے اس نے کچھ عمومی نتائج اخذ کرتے ہوئے ادیب اور تخلیل نفسی کے موضوع پر ایک دلچسپ کتاب تحریر کی، جس میں اس نے تخلیق سے وابستہ لاشعوری حرکات پر بھی تفصیل بحث کی ہے۔ اس کے بقول :

”بیس برس تک اس مسئلہ کا مطالعہ کرتے اور چھتیس ایسوز کا تخلیل نفسی کی نحوہ دہیں میں سے جائزہ لینے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ لاشعور

کی مدانتِ عالیہ میں ادیب ہر دم بحیثیت ایک ملزم اپنا دفاع پیش کرتا رہتا ہے۔ اضطراری طور پر ادیب جو بھی تخلیق کرے، لاشعور کی سطح پر وہ ایک نوع کے ثانوی دفاع سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہوتا۔^{۱۵}

اس ضمن میں ایڈمنڈ برگرنے لاشعور کے کردار کی جو وضاحت پیش کی ہے اس کے بموجب دو امور کا بطور خاص ذہن نشین رکھنا لازم ہے۔ ایک تو یہ کہ لاشعور ایک منفرد کائناتی نہیں بلکہ اسے مختلف شعبوں کا مجموعہ تصور کیا جاسکتا ہے۔ بالفاظ دیگر جب لوگ یہ کہتے ہیں کہ فن کارانہ تخلیق کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے تو یہ اتنا ہی غلط تھا جتنا یہ کہنا کہ نیویا ایک نصف کرۂ ارض میں واقع ہے۔ اس سلسل میں ماہرینِ نفسیات کے اس بیان سے بھی ایک بڑی غلط فہمی نے جنم لیا ہے کہ لاشعور جامد نہیں بلکہ متحرک ہے۔ مگر اس اندازِ نظر کو اس کی ظاہری حیثیت میں تسلیم کر لینے میں جو غلطیاں مضمر ہیں، ان سے ہر صورت آگاہ رہنا لازم ہے کیونکہ صرف اسی ایک بات نے کہ لوگ لاشعور کی حد کی نوعیت کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے، اتنی غلط فہمیاں اور ان پر مبنی نتائج پیدا کیے ہیں کہ تمام غلطیاں ایک طرف ہوں تو پھر بھی اس کا پتہ اچھا لگا رہے گا۔^{۱۶}

ایڈمنڈ برگرنے اپنے اندازِ نظر کو اس مثال سے سمجھایا ہے کہ جب ہم ایک تیز رفتاری میں کھڑی گاڑی کا ایک ٹکڑا اچھینک دیں اور پھر چند گھنٹوں بعد واپس آکر اسے وہاں نہ پا کر حیرت زدہ ہوں تو ہم نے اس بنا پر حادِ سوچ کا مظاہرہ کیا ہوگا کہ ہم اس حقیقت کو فراموش کر دیا تھا کہ ندی بہہ رہی ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ندی کے

۱۵. "THE WRITER AND THE PSYCHO-ANALYSIS" p.xi

۱۶. ایضاً : ص ۱

تیز بہاؤ اور دیگر امور کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے ہم کٹری کا کڑا بھینکنے کے بعد اسے دوبارہ حاصل کرنے کے لیے باقاً عدد منصوبہ بندی کریں تو یہ حرکی سوچ ہوگی چنانچہ اس کے بقول : ”اب ان دونوں امور کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہ لاشعور مختلف شعبوں کا مجموعہ ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی یہ علم کہ ان مختلف شعبوں کی داخل توانائی کا توازن بھی ہر دم متغیر رہتا ہے تب اس مسئلہ کی نوعیت کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ لاشعور کے ان مختلف شعبوں میں جو ایک مسلسل رسد کشی جیسی کیفیت ملتی ہے تو فن کا راز تخلیق کا ان میں سے کس وقوعہ کے ساتھ رشتہ جوڑا جا سکتا ہے بلکہ

وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں :

”دراصل فنکارانہ تخلیق سے وابستہ تخلیقی عمل واحد نہیں ہوتا بلکہ وہ اعمال بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ وہ مدارج پر مشتمل ہوتا ہے۔ لاشعوری ذرائع تصور مہیا کرتے ہیں اور پھر شعور اسے بناتا اور سنوارتا ہے۔ تخلیق کے یہ دونوں اعمال تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نفسی علاج کا ہوں میں ثابت کیے جا چکے ہیں۔۔۔۔۔ لیکن یہ تصور صرف مخصوص حالات اور صرف مخصوص قسم کے افراد ہی سے مخصوص ہوتا ہے، ہر ایک کے پس کا یہ رنگ نہیں، اس سلسلہ میں یہ بھی واضح رہے کہ تحلیل نفسی کے ذریعے سے اہل قلم کے تجرباتی مطالعہ سے تخلیقی عمل کے صرف ایک ہی پہلو کے بارے میں معلومات حاصل ہو سکتی ہیں یعنی لاشعور کا کردار اور لاشعوری محرکات ان سے وابستہ دفاعی اعمال اور پھرون سے متعلقہ رد عمل وغیرہ کا جائزہ ممکن ہوتا ہے۔ المختصر صرف لاشعور سے اس کی جنگ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے لیکن تخلیقی عمل کا دوسرا پہلو یعنی فنی رموز اور تکنیک میں مہارت اور اسی تصور کی صورت پذیری کے مختلف مدارج تحلیل نفسی کی حدود سے

ہا ہر ہیں :۔

گمراہ جدید نفسیاتی مباحث میں تخلیق سے وابستہ شعوری محرکات کا عملی سطح پر تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ لیکن تخلیق کا رہیدہ سے ہی اس سے آشنا رہا ہے آج شاعرانہ کشف نفسیات کا مسئلہ ہے جبکہ یونانی فلاسفوں کے خیال میں یہ نمونہ لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سحرکاری تھی، اسی لیے افلاطون نے اسے وجہ دیوانگی قرار دیتے ہوئے شاعر اور دیوانہ میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں۔ چنانچہ "PHAEDRUS" میں اس نے سقراط کی زبان سے یہ کہلوا دیا۔

"تیسری قسم کی دیوانگی وہ ہے جس میں دیوی (یعنی میوز) کے قابو میں آ جلتے ہیں۔ یہ ایک حساس اور پاک روح میں حلول کر کے وحشت کا باعث بنتے ہوئے غنا ہے اور دیگر اصناف کو جنم دیتی ہے اور یوں آنے والی نسلوں کے لیے قدیم دور کی عظیم شخصیات کے کارناموں کا بیان ہوتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ایسا شخص جس کی روح میں میوز کی پیدا کردہ دیوانگی کا شائبہ تک نہ ہو، اس خوش فہم میں مبتلا ہو جائے کہ وہ فن کے مہم میں محض اپنی ہنرمندی کے بل بوتے پر داخل ہو جائے گا تو یہ غلط ہے۔ کیونکہ نہ اسے اور نہ ہی اس کی شاعری کیوں داخل مل سکتا ہے۔ اس ضمن میں فرزانہ اگر دیوانہ کے مقابل آیا تو کہیں کا نہ رہے گا۔"

افلاطون کے علاوہ اور بھی بہت سے نگینے والوں نے تخلیق اور دیوانگی میں ربط باہم دیکھا ہے۔ چنانچہ ڈرائیڈن کے بوجب عظیم طبائع دیوانگی سے قریبی تعلق رکھتی ہیں جبکہ شیکسپیر کے بقول :

"THE LUNATIC, THE LOVER AND THE
POET ARE OF IMAGINATION ALL COMPACT"

اس نوع کے مزید حوالوں کی تلاش مشکل نہیں، یہ سب اس انداز نظر کے حامی گویا آج کی نفسیاتی اصطلاحات میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ محض شعور کے دروازہ پر دستک دینے سے درتخلیق دانہ ہوگا۔

تخلیق پر لا شعور کی اثر اندازی اور پھر ان میں ایک مخصوص انداز سے رنگ آمیزی محض نفسیاتی تنقید کا ایک دلچسپ نظریہ ہی نہیں، بلکہ عملی تجربات کے ذریعہ سے نفسی شفا خانوں میں اسے ثابت بھی کیا گیا ہے اس ضمن میں خود کا تحریر (AUTOMATIC WRITING) اور خود کا تصویر (AUTOMATIC PAINTING) کی مثال دی جاسکتی ہے یہ دونوں نفسی معالجے میں آزمودہ ہیں۔ اور ان کی افادیت ذہنی امراض سے شفا کے ذریعہ ثابت ہو چکی ہے۔

خود کا تحریر کی صورت میں مریض جسے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے سمجھے لکھنا شروع کر دے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دے۔ چنانچہ ہر نوع کی شعوری رکاوٹوں سے آزاد قلم لکھنا شروع کر دیتا ہے، اور لکھتا جاتا ہے، لکھتا جاتا ہے حتیٰ کہ ہاتھ شل ہو جاتے ہیں، وہ ذہن خالی اس عمل میں مریض محض لکھنے کے میکائی کردار کی ادائیگی کرتا ہے۔ اور پس! خود کا تحریر کا مقصد دراصل شعور کے پردے درمیان میں سے ہٹا کر قلم اور لا شعور میں بلا واسطہ قسم کا رابطہ پیدا کرنا ہوتا ہے، یہ رابطہ جیسے جیسے گہرا اور موثر بنتا جائے گا، ویسے ویسے ہی مرض کے ضمن میں مخفی محرکات کی نشاندہی آسان ہوتی جائے گی، ابتداء میں تو "INHIBITIONS" کی بنا پر مریض رکاوٹ محسوس کرتا ہے۔ لیکن بتدریج یہ رکاوٹیں اور شعور کی مزاحمتیں کم ہوتی جاتی ہیں، حتیٰ کہ ایک ایسا وقت بھی آ جاتا ہے جب خود فراموشی کے عالم میں وہ لکھتا چلا جاتا ہے، اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں خود کا رہتی ہے۔ اب لا شعور کو قلم سے اپنا انہما آراوی سے کرتا ہے۔

یہ مثال دراصل دو فنکات کی وضاحت کے لیے پیش کی گئی ایک تو لا شعور کی بلا واسطہ کارفرمائی کی وضاحت کے لیے اور دوسرے اور تخلیقی ادب کے نقطہ نظر سے یہ زیادہ اہم ہے۔ اس لیے کہ تخلیقی تحریر خود کار تحریر نہیں ہوتی؛ خود کار تحریر کا سرچشمہ بھی لا شعور بننا ہے اور تخلیقی تحریر کا بھی خود کار تحریر کی صورت میں گولا شعور اپنا اظہار تو کرتا ہے لیکن یہ اس کی تخلیقی فعالیت نہیں ہوتی جب کہ تخلیق کی صورت میں لا شعور مانس ہاش کی اصطلاح کے مطابق محض لا شعور نہیں رہتا بلکہ تخلیقی لا شعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ اسلوب "تخلیقی لا شعور کا وسیلہ اور ابلاغ" اس کا افادہ ہوتا ہے۔

(۲)

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ لا شعوری عوامل اور محرکات تخلیق کو مخصوص رنگ دیتے ہیں۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری میں بھی اس نوع کی قند و مثالیں ملتی ہیں، جہاں خود کار تحریر کی مانند خود کار مصوری سے مریضوں نے شفا حاصل کر کے انسانی ذہن اور اعصاب پر لا شعور کے گہرے اثرات کی توفیق کر دی، تخلیق لا شعور کی مرہون منت ہی نہیں، بلکہ تخلیق کار اظہار و ابلاغ سے جو تسودگی حاصل کرتا ہے، اس کے نفسیاتی فوائد بھی ہیں، چنانچہ جدید نفسیاتی معالجات کی کتاب میں ایسے واقعات مل جاتے ہیں، جہاں ذہنی مریضوں نے مصوری سے شفا حاصل کی اس لیے نفسی معالجین میں آج ایسا گروہ بھی ملتا ہے، جو اعصابی خلل اور ذہنی عوارض کے علاج کے لیے صرف فرائد کی تحلیل نفسی کو نا کافی سمجھتے ہوئے علاج کے لیے قوت نئے تجربات میں معروف رہتے ہیں۔ اور علاج بالقصور بھی ان ہی طریقوں میں سے ایک ہے۔ گوٹوگ کو اس ضمن میں پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن اس کے بعد آنے والے اور اس سے متاثر ہونے والے بعض نفسیات دانوں نے اس سلسلہ میں نظریاتی بحثوں اور عملی تجربات سے لا شعور اور مصوری کی تخلیق کے باہمی روابط کو بخوبی

اجاگر کیا ہے۔

اس طریق کار میں جو ایناٹا فیلڈ کے پیش رو کام کی بھی بہت اہمیت ہے اس ضمن میں غالباً قدیم ترین مشہور انگریز مصور رچرڈ ڈاؤڈ ۸۶ - ۱۸۱۷ء کی سرگزشت سے دی جاسکتی ہے۔ اس نے ذہنی جنون کے عالم میں دو قتل کیے تھے۔ مقتولین میں سے ایک اس کا سگا باپ تھا۔ (فرانٹین کی رو سے پدر کشی بذات خود ایک ہم نفسیاتی نکتہ ہے) ۸۵۲ء میں اسے ذہنی امراض کے شفا خانہ میں بھیج دیا گیا۔ جہاں ڈاکٹر ولیم ہڈسبرگ تھا۔ ڈاکٹر ہڈسبرگ مریضوں کے ساتھ ہمدردانہ رویہ رکھنے کے علاوہ علاج کے جدید ترین طریقوں کی آزمائش کا بھی حامی تھا۔ اس نے جب رچرڈ ڈاؤڈ میں مصوری کا رجحان پایا تو اسے تصویر کشی کی طرف مائل کیا تاکہ اس سے اس کا اعصابی تناؤ کم ہو جائے۔ یہ تجربہ کامیاب رہا۔ چنانچہ جنون میں افادہ کے ساتھ ساتھ اسے مصوری میں بھی مہارت حاصل ہوتی گئی۔ اس کی مشہور ترین تصویر "THE FAIRY FELLER'S MASTER STROKE"

پاگل خانہ میں پینٹ کی گئی تھی۔ آج جدید مصوری کے نقاد اس تصویر میں سولہویں صدی کے ابتدائی نقوش دیکھتے ہیں۔ فن کا مادہ چابکدستی اور تجر کی فضا کے لحاظ سے یہ تصویر لا جواب ہے۔ تمام منظر اسرار میں لپٹا کسی خاص وقوعہ کا منظر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ تو پرانی بات تھی۔ مئی ۱۹۶۹ء میں لندن میں ۴۶ سالہ میری بارنز کی تصاویر کی نمائش ہوئی، یہ نمائش اتنی کامیاب ثابت ہوئی کہ چنگے دامن تصاویر ہی نہ فروخت ہوئیں بلکہ ناقدین فن نے بھی دل کھول کر داد تحمیں دی، میری بارنز عام عودت نہ تھی کہ اس کی عمر کا بیشتر حصہ ذہنی شفا خانہ میں بسر ہوا تھا بلکہ جنون اسے ورثہ میں ملا تھا۔ سو جلد ہی وہ نارمل زندگی بسر کرنے کے قابل نہ رہی اور اسے

جدید طرز کے ذہنی امراض کے شفا خانہ میں داخل کرا دیا گیا جہاں بلوغت کے باوجود وہ اپنے ایام عہد طفلی کے انداز پر بسر کر رہی ہے۔ میری نے ڈاؤ کے برعکس زندگی میں کبھی پینٹ اور برش کو چھو کر بھی نہ دیکھا تھا۔ ایک دن اس کے معالج نے اسے کچھ لکھنے کو کہا تو اس نے تصویر بنا ڈالی۔ معالج نے تصویر کشی کی حوصلہ افزائی کی اور یوں جلد ہی وہ مصوری کی راہ پر چل نکلی، جیسے جیسے اس کا ہاتھ پختہ ہوتا گیا اور رنگوں کے انتخاب میں سلیقہ آتا گیا ویسے ویسے ہی اس نے اپنے ذہن کو بے شعوری کے دھند اور پریشان دابھوں سے پاک ہوتے محسوس کیا۔ اس کی تصاویر کے خاص موصفتا میں مذہبی واقعات اور فطرت کی عکاسی کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن رنگوں کی پھرنگ اور مسخ صورتوں سے اس کے اعصابی تناؤ کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ بعض اوقات کسی خاص کیفیت کے زیر اثر وہ یوں محسوس کرتی گویا اس پر دورہ پڑ گیا ہے اور پھر وہ مسلسل تصویریں بناتی جاتی!

یہ تو پھر بھی ایک ذہنی مزینہ ہے اور اس کے فن نے ذہنی ہسپتال میں جنم لیا۔ وہ پیشہ ور مصور تھی اور نہ مصوری کے اسلوب سے آگاہ، بس شعور کی انگلی پکڑے اور ہاتھ میں برش تھا اسے چلتی گئی لیکن مشہور تجریدی مصور جیکسن پولک کی مثال اور نوع کی ہے۔ اسے تجریدیت کے بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ (بالخصوص DRIP)

(PAINTING) اور کیونٹوس پر رنگ انڈیٹنے کی تکنیک میں تو اس کی حیثیت ایک پیشہ ور اور اولین تجربہ ساز کی ہے۔ جیکسن ۱۹۲۹-۳۰ء کے دوران نفسیاتی علاج کراتا رہا تھا، اس کا معالج ٹرونگ کے نظریات کا مقلد تھا، اس لیے وہ بطور علاج اس سے تصویریں بنواتا رہا۔ چنانچہ دوران علاج جیکسن نے ۳۸ تصاویر بنائیں۔ پیشہ تصاویر رنگین ہیں اور ان کی علامات اس کی مخصوص ذہنی کیفیات کی غماز ہیں علاج کے ابتدائی مہینوں کی تصاویر سے ذہنی انتشار اور اعصابی تناؤ کا احساس

ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے وہ صحت کی طرف بڑھتا گیا، اور اسے سکون حاصل ہوتا گیا۔ اس کی تصاویر میں ہم آہنگی کی فضا بھی گہری ہوتی گئی۔ ۱۹۶۶ء میں جب ان تصاویر میں سے ۵۷ تصاویر کی نمائش امریکہ میں ہوئی تو مصوری کے ساتھ نفسیات کی دنیا میں بھی ایک دھماکہ ثابت ہوئی ان تصاویر نے جس بحث کو جنم دیا۔ اس میں مصوروں کے ساتھ ساتھ ماہرین نفسیات نے بھی حصہ لیا۔

اس نوع کی ایک اور بہت اہم نفسی سرگزشت دگیس ہسٹری (ایچ ویسٹ مین کی کتاب "THE SPRINGS OF CREATIVITY" میں ملتی ہے۔ ویسٹ مین کا طریق کار بھی شوہنگ کی تعلیمات پر مبنی ہے۔ اپنے موضوع کی وسعت کے لحاظ سے یہ کتاب بہت پرمغز اور بصیرت افروز ہے۔ چنانچہ اس میں متذکرہ نفسی سرگزشت کے علاوہ عہد نامہ قدیم میں سے ہامیل اور قاپیل، دختران لوط، حضرت ابراہیم کی قربانی اور بنی اسرائیل کے طغائی پھڑے جیسے اہم وقوعات کی نفسیاتی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ اس ضمن میں اس نے مذہبی صحائف میں علامات اور نفسی معالجہ اور نفسیاتی پریشانیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے آج کے انسان کی ذہنی اہلیوں اور نفسیاتی مسائل کے تناظر میں عہد نامہ قدیم کے انسان سے موازنہ کیا ہے۔ اور یوں اس وسیع تناظر میں اس نے لا شعور کے تخلیقی سرچشموں کی تلاش کی ہے۔

کتاب کا تیسرا حصہ جون (فرضی نام) کی نفسی سرگزشت پر مشتمل ہے جون نوجوان تھی اور وہ اپنی مرلینہ بننے سے پیشتر کمرشل آرٹسٹ کی تربیت حاصل کر رہی تھی عام سا غریب گھرانہ تھا اور گھر والے شریف اور ایماندار تھے، اور جون کی شخصیت دولت ہو رہی تھی اور عدم توازن کے باعث وہ مستقل پاگل ہوتی جا رہی تھی۔ حتیٰ کہ ایک دن وہ ذہنی ہسپتال پہنچی۔ مصوری سے جون کے لگاؤ کی بنا پر اس کے مسائل نے تعمیل نفسی کے روایتی طریقہ کے برعکس مصوری پر زور دینا شروع کیا۔ شروع شروع میں تو اسے کچھ الجھن ہوئی، لیکن بعد میں اس نے اس انداز کو بخوبی اپنایا۔ اس نے دو

سال کے عرصہ علاج میں بے شمار تصاویر بنائیں، جن میں سے ۶۱ تصاویر کتاب میں شامل کی گئی ہیں۔ ان میں سے صرف چار رنگین ہیں، بقیہ تمام بلیسٹ ایکسج میں۔ اس طریقہ علاج سے جون کو بہت فائدہ ہوا اور وہ ایک نادر مل ٹرکی کی مانند زندگی بسر کرنے کے قابل ہو گئی۔ اس کی تصاویر ہر ایک نگاہ ڈالنے سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ ان کا محرک خوف و دہشت، نفرت و کراہت اور انتشار کے پھنور میں گھرے ذہن اور تشاؤ سے ٹوٹے اعصاب ہیں۔ تصویروں میں چہرے مسخ ہیں۔ اعضاء کا تناسب غیر متوازن ہے۔ چہروں پر ناخوشگوار تاثرات ہیں۔ یہ سب کنبہ کے افراد ہیں۔ کہیں والدین اور بھائی کی ایک ہی تصویر ہے تو کبھی تمام افراد کیوں جھگڑا گویا یہ سب پھنور میں گردش کر رہے ہوں، بعض چہروں پر ہاتھڑا ہے تو بعض پر وحشت و دہشت بعض کراہت سے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں تو بعض کو دیکھ کر خود کراہت کا احساس ابھرتا ہے۔ کچھ چہرے ہائٹنڈ ہیں تو کچھ ہانت کرتے ہیں جبکہ بعض اپنی نفرت کے الاؤ میں جلتے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں۔ الغرض یہ چہرے آسیب زدوں کی سمٹی ہیں۔

اس نفسی سرگزشت کا تعارف کراتے ہوئے سرہر برٹ ریڈ نے اس خیال افروز

تظہیر کا اظہار کیا ہے :

”مصور کی تاریخی کے مطالعہ سے اور بالخصوص آج کے دور انتشار میں مصوری اور اس سے وابستہ کارکردگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور سماجی انحطاط میں گہرا رابطہ ہے چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جسے انسانی سائیکی بروئے کار لاتی ہے اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ ہر کسی حد تک مصوری کی

تعمین سے بھی، فرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح خارج یعنی طبع اور درویش بینی پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یوں تعمین جمل اور پرستش جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں ظاہر ہے کہ منزل کا یہ تصور قدرے مبہم ہے، لیکن مصوری کی مسالجاتی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، بلکہ تعجب اس پر ہے کہ نفسی چارہ گروں نے اب تک مصوری سے زیادہ استفادہ کی کوشش کیوں نہ کی؟^{۱۵}

جون کی نفسی سرگزشت سے مصوری کے مسالجاتی پہلو کے بارے میں سر پٹرینڈ نے ان الفاظ میں اظہار خیال کیا :

”جہاں تک پیشہ ور مصوروں کا تعلق ہے، تو یقیناً یہ بات یاد کرنے کی ہے کہ تاثر انگیزی کے لیے وہ شعوری کاوش سے بھی کام لیتے ہوں گے۔ لیکن جہاں تک جون کے اس کیس کا تعلق ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان تصاویر کی تنظیم اور توانائی کا منبع لا شعور کا ہیئت ساز اصول ہی ہو سکتا ہے“^{۱۶}

(۳)

۱۵. "EXTRAVERSION"

۱۶. "INTEROVERSION"

۱۷. H. WESTMAN "THE SPRINGS OF CREATIVITY" p.169

۱۸. ایضاً، ص ۱۴۰

اردو میں نفسیات پر سائنٹفک کتابیں یا اویپر بنیاد ریسرچ کی کتابیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ پھر نفسی مجاہدین بھی نہیں اس لیے نفسی سرگزشتیں بھی مکتا ہیں اس لیے اتفاقاً اگر اس نوع کی تحریر پاتے آجائے تو اس کی اہمیت مسلم :

میر فریح الزمان خان، شریا حسین اور شیر محمد اختر کی ادارت میں لاہور سے ۱۹۵۰ء میں رسالہ نفسیاتی جائزے "کا اجراء ہوا، جس کے پہلے شمارے میں فیض الزمان کے مضمون جنون اور ذہنی تخلیق ہیں ابن مریم کی نفسی سرگزشت دی گئی ہے ابن مریم کیونکہ ہمارے ماحول اور کچھ کا ہے۔ اس لیے اس کی نفسی سرگزشت کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور اہم بھی اس سے جہاں تخلیق اور جنون کا رشتہ اجاگر ہوتا ہے۔ وہاں عام عقیدہ کے برعکس یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ یہ سب کچھ مغرب ہی میں نہیں ہے بلکہ ہمارے ہاں بھی ذہنی جنون اور اس سے وابستہ جملہ اعمال و افعال ملتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے ہاں ان کا۔ یکا دیکس رکھا جاتا بلکہ سرے سے ان کی اہمیت اور ضرورت بھی تسلیم نہیں کی جاتی۔

ذیل میں مذکورہ مضمون سے متعلق اقتباسات پیش ہیں :

ابن مریم ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۴۴ء میں گورنمنٹ کالج سے ایم اے کیا۔ ابن مریم بہت دیر سے داخلی کیفیات میں مبتلا تھا جو بڑھتے بڑھتے اس کے لیے ایک بہت ہی سنجیدہ مسئلہ بن گیا۔ آخر اس نے ۱۹۳۷ء میں تحلیل نفسی میں پناہ لینے کی ٹھکان لی۔ یہ تجربہ ۱۹۳۹ء تک جاری رہا۔ ممکن ہے آزاد و ملازم خیالات سے اسے کچھ آسودگی حاصل ہوئی ہو۔ اس کے معالج نے خدا جانے کیونکر کہہ دیا کہ اب اس

لے۔ ابن مریم نے اپنے ایک مضمون "ابنی موت" میں اپنے اس علاج کے بارے میں یوں لکھا :
 "تجزیہ نفس کے دو سال جن میں ہیبائی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے۔"

کے ذہنی مسائل حل ہو گئے ہیں۔ حالانکہ اس کی ذہنی کشمکش اب بھی جاری تھی اس سرٹیفکیٹ کے بعد وہ چین چلا گیا تھا، ریسرچ کے دوران اس کی داخلی کشمکش نے زور پکڑا اور فروری ۱۹۴۷ء میں وہ شنگھائی کے ہسپتال میں داخل ہو گیا۔ وہاں دی آنا کے ڈاکٹر نے "SCIZOPHERNIA" تشخیص کیا۔ اس کے خیال میں مرض شدید صورت اختیار کر گیا تھا۔ لہذا اس نے "INSULIN SHOCKS" دینے شروع کر دیے۔ وہاں سے اسے ہندوستان بھیج دیا گیا۔ ۱۹۴۷ء میں ابن مریم نے اپنے پرانے معالج کی طرف رجوع کیا۔ اور تحلیل نفسی میں دوبارہ پناہ لی۔ ۱۹۴۸ء تک یہ سلسلہ بھی رٹا۔ اور اس وقت کچھ عرصہ کے بعد علاج چھوڑ دیا گیا۔ ناچار ابن مریم کو ۱۹۴۹ء میں لاہور ہسپتال میں داخل ہونا پڑا جہاں اس پر "ELECTRIC THERAPY" (علاج بذریعہ بجلی) آزمایا گیا۔۔۔۔ ابن مریم کو بھی ایسے ذہنی تجربات سے دوچار ہونا پڑا جو خفیہ قسم کے تھے اور جن کی نوعیت اس کے خیال میں ابھی سائنس متعین نہیں کر سکی۔ اسے بیماری کے دوران میں آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ یہ آوازیں اس کی کتاب "BREATH OF EARLY DAWN" میں موجود ہیں اور دوسری کتاب "IN QUEST OF DAWN" میں بھی اس قسم کا بہت مواد موجود ہے اس کے علاوہ اسے بہت سی شکلیں بھی دکھائی دیتی تھیں۔

ابن مریم کی تمام ادبی زندگی جو کئی سالوں پر پھیلی ہے۔ پچاس صفحات میں سمٹ جاتی ہے۔ مگر اس عارضہ کے تین مہینوں کی تخلیقی توانائی انتہا پر تھی۔ ان تین مہینوں میں اس نے ہمیں تقریباً ۱۵۰ صفحات ادبی جواہریریزوں کے دیے ہیں۔ زندگی کی تخلیقی تحریک سے جب قیود اٹھتی ہیں تو وہ جس طرف بھی رخ پھیر لیتی ہے۔ اس فعل کو فوق ابشر قوت مہیا کر دیتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ابن مریم نے ان تین مہینوں میں بھی کافی مواد دے دیا ہے۔ ابن مریم کی دوسری کتاب تلاشِ بہاؤ

میں سے چند اقتباسات درج کیے جاتے ہیں :

- ۱ - محبت کے نغمے بہترین انقلابی گیت ہیں ۔
 - ۲ - کاش زندگی تمہاری ملاقات کے لیے دو چار لمحے دے سکتی ۔
 - ۳ - جو اپنے پریتیں وہی شعریا درہتے ہیں ۔
 - ۴ - شائیں اب بھی تمہاری راہ ہکتی ہیں ۔
 - ۵ - تمہیں پالوں تو دنیا کو بدل دوں ۔
 - ۶ - فن برائے فن بھی افادیت سے عاری نہیں ۔
 - ۷ - مجھے جلا کرو ، سرور ہو گئی ۔
 - ۸ - میرے سینے کا گماز تمہارا ہے ، لیکن مجھے وصال کے درد میں نہ اچھاؤ
ادوں کو بھاریا بہکنہ پسند نہیں ۔
 - ۹ - میں تاج محل میں دفن ہوں ، مجھے باہر کی فضا گوارا نہیں ۔
 - ۱۰ - فطرت کے دل میں درد ہے ۔
 - ۱۱ - خزاں کے ساتھ تم گئیں ، خزاں کے ساتھ لوٹ بھی آؤ ۔
 - ۱۲ - چین کے پھول ہند میں نہیں کھلتے ۔
 - ۱۳ - دہن کی خوشبو ہونٹوں کی مٹھاس اب کسی اور کے ہیں ؛ لے
- ابن مریم کی دونوں کتابیں میسرے سامنے نہیں ہیں ، اس لیے یہ نہیں کہا
جاسکتا کہ اس نے اور کیا کچھ کہا لیکن ان ”مصرعوں“ سے کیا کچھ واضح نہیں ہو
جاتا ؟
- ”دیوار چین“ کے عنوان سے ایک نظم درج ہے ،

”طلویل دیوار

بے انتہا طویل

دیوار کے پرے میرا گھر ہے ۔

کاؤلیاں کے دانے بھر گئے

سویا بین کے پودے چمکنے لگے

ہر طرف کھیت گویا سونے سے لد گئے

آفرینش

تباہی و بربادی عورتوں کی بے حرمتی

کوئی سہہ نہ سکا

میں سہہ نہ سکا

وطن کو غیر باد کہہ آیا

میرے سامنے عزیز بکھر گئے ۔

میرے ماں باپ کو موت نے آیا ”

ابن مریم نے ”زندگی“ کے عنوان سے جو مختصر نظم لکھی ، وہ آج کی نثری نظم کی پیش رو

محسوس ہوتی ہے ۔

”حسّر

کائنات کے راز کا

اور ناقص تلاش

”لہ ۔ کاؤلیاں ایک قسم کا اناج ہے ، جس سے شراب بنتی ہے ، مانچوریا میں اسے کھاتے ہیں۔

”لہ ۔ ہمالیوں ، نومبر ۱۹۴۴ء (چھٹی سے قدرے آناؤ ترجمہ)

ارضی کا ہشیں

تہجے

آنسو

اور نہ ختم ہونے والی ٹیندہ ملے

نثری نظم سے مشابہ ایک اور تحریر "محبت گرم گرم آنسو محبت سرد سردا ہیں" بھی ہمایوں (مارچ ۱۹۳۸ء) میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ابن مریم کے فن کے مزید نمونوں کے لیے ملاحظہ ہوں،

الف۔ "ابوئی موت" مطبوعہ ہمایوں، اگست ۱۹۳۳ء

ب۔ "خالہ اماں" مطبوعہ ہمایوں اپریل ۱۹۳۵ء

د اس میں ماں سے وابستگی کا نفسیاتی پس منظر تلاش کیا جاسکتا ہے

ماں کا نام مریم تھا

ج۔ "خالہ زاد بہن" مطبوعہ ہمایوں، جون ۱۹۳۵ء

"ابوئی موت" میں اس نے جس انداز سے اپنا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ

قابلِ توجہ ہے،

تصرہ ہوا میں نے سن و شوق کی دو چار کہانیاں لکھی تھیں۔ ان کی تخلیق

اور اشاعت دونوں میں سطف تھا۔ اور اس خیال سے کہ میری کہانیاں

بڑھ کر بہت سے مردوں اور عورتوں کے دل کی دھڑکن ڈراتی رہ جاتی ہو

گی اور جانے پہچانے بغیر وہ مجھے تقویٰ بہت چاہنے لگے ہوں گے، نثر یا

چھا جاتا ہے۔ ساہبا سال سے میرے ذہن پر گویا موت طاری ہے۔ ایسا

نہیں ہے کہ میری زندگی نئے تجربوں سے گویا محروم ہوگئی۔ ان گھنٹت
 بے پناہ صدمے شخصیت کا درہم برہم ہو جاتا تھنزہ نفس کے دو سال جن
 میں ریحانی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے اور اپنی روح کی حیران کردینے والی
 خلوتوں سے آشنائی ہوئی اوشا کی محبت پہلے دینی دینی کچھ دنوں کے لیے
 سرخ آندھی کی طرح تند و تیز اور پھر جان بوجھ کر اسے ہاتھوں سے کھو
 دینا اس لیے کہ اوشا کی بھلائی اسی میں تھی اور ایسی ہی بہت سی باتیں
 ہیں جنہوں نے میری نگاہ اور میرے جذبات میں بے اندازہ وسعت
 اور گہرائی پیدا کر دی ہے۔ نظروں کے سامنے بہت کچھ ہے۔ مگر لفظوں
 میں اس کی تصویر نہیں اترتی اور بھولے سے کوئی نقشہ بن جائے تو وہ
 اپنی زندگی کا اس قدر پھیکا اور ناقص تمام عکس نظر آتا ہے کہ اپنے آپ سے
 شرم آنے لگتی ہے؟! ملے

انفسوس! تلاش بے پایاں کے باوجود ابن مریم کے بارے میں نہ تو ذاتی نوعیت کی
 مزید معلومات حاصل ہو سکیں۔ اور نہ ہی اس کی مولدہ یا مکتا میں ہمایوں کے پرانے
 قلعوں سے جو چند تحریریں دستیاب ہو سکیں وہ اس کی انجلی ہوئی شخصیت کی
 تخلیقی فعالیت پر کافی روشنی ڈالتی ہیں۔

اگر اس انداز کی مزید نفسی سرگزشتیں دستیاب ہو سکیں تو اردو میں نفسیاتی
 تنصیب کو فرسٹ ہینڈ مواد مل جائے اور تخلیق کے لاشعور اور جنون سے رشتے کو سمجھنے
 کے لیے مثالوں کی تلاش میں مغرب کی طرف رجوع نہ کرنا پڑے۔

جہاں تک لاشعور کی تخلیقی فعالیت کی صراحت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ عرض ہے کہ ان اہل قلم کی نہیں جنہوں نے اپنی تخلیقات اور ان سے وابستہ ذہنی اعمال کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف زمانوں اور زبانوں میں لکھنے والوں کا اس امر پر اتفاق بھی رہا ہے کہ یہ سب کچھ سمجھنے اور سمجھانے کا نہیں ہے، زیادہ سے زیادہ یہ کہ انہوں نے وقت تخلیق خود کو کسی اور ہی عالم میں پایا۔ سو بقول ایڈمنڈ برگر "فن کار کے نہاں خانوں میں جو کچھ بھی صورت پذیر ہوتا ہے وہ شعور کا نہیں بلکہ لاشعور کا عطیہ ہوتا ہے۔ اور لکھنے والا ان دیکھی قوتوں کی رہنمائی میں ضرور خامہ گو تو نائے سروش" سمجھ لیتا ہے۔ اس ضمن میں زیادہ سوچہ بوجھ رکھنے والے اہل قلم تخلیقی عمل کو بالعموم دو مدارج میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک تو باطن سے اچانک ہی کسی خیال کا ظہور اور دوسرا اس خیال کی مناسب صورت پذیری ان میں سے اول الذکر سے الہام و جلان یا عطیہ ربانی کسی نام سے ہی کیوں نہ موسوم کریں کا ظہور فن کار کی شعوری کاوش سے آزاد اور خود مختار ہوتا ہے جب کہ مؤخر الذکر کاوش بلکہ شدید کاوش سے عبارت ہے۔ کیونکہ فن کار نے جو کچھ لاشعور کے ذریعہ حاصل کیا، اس کی نشوونما اور اسے ایک مخصوص روپ بخشنے کے لیے اپنی تمام مہارت اور تجربہ کو بروئے کار لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ فن کار کیونکہ اپنے بنیادی تخلیقی عمل پر کسی طرح کا قابو نہیں رکھتا، اس لیے وہ اس کے بارے میں کسی طرح کی وضاحت پیش کرنے سے بھی قاصر ہے۔ وہ تو بس یہ کہہ سکتا ہے کہ اس حالت کو بیان کر دے جس میں اس پر الہام ہوا یا پھر وہ دوسرے درجہ کی وضاحت کر سکتا ہے کہ کیسے اس نے اس خیال کے لیے مناسب پیکر تلاش کیا۔ المختصر فن کار اس ضمن میں ہمیں بہت کچھ بتا سکتا ہے۔ لیکن وہ اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ نہیں سمجھا سکتا۔

ارنست کبرس نے بھی اپنے مقالہ بعنوان "APPROACHES TO ART" میں

اسی سے ملنے ملتے خیالات کا اظہار کیا ہے :

جہاں تک تحلیل نفسی پر مبنی مشاہدات کا تعلق ہے تو ان سے اس پچھید مسئلہ پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑتی کہ بعض افراد میں فنون لطیفہ کی وہی صلاحیتیں کیوں ہوتی ہیں۔ جب کہ بعض میں مخصوص نوع کی ہنرمندی ملتی ہے یا یہ کہ بحیثیت مجموعی تخلیقی کاوشیں کیسے ہوتی ہیں۔ اسی طرح ان سے وابستہ کارگزاریوں کے طاریج کی تفہیم کے ضمن میں تحلیل نفسی بلاواسطہ طور سے کسی قسم کی بھی امداد نہیں کر سکتی، یہ تو صرف اس سوال کا جزوی جواب مہیا کر سکتی ہے کہ ایک فرد نے فنون لطیفہ کو بطور پیشہ اپنا لیا یا اس سے خصوصی شغف کا کیوں اظہار کیا ہے ؟

ان ماہرین کے ان اعتراضات کا یہ مطلب نہیں کہ تحلیل نفسی کچھ نہیں بتا سکتی اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تحلیل نفسی کی کچھ حدود ہیں، جن سے باہر صرف تخلیقیت ہی کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن اسے سائنسی صداقت نہ تسلیم کیا جائے۔ ایک شخص کھتا ہے اور دوسرا کیوں نہیں، اس کا صحیح جواب لکھنے والے اور نہ لکھنے والے کے سائیکی کے نہاں خانوں میں مستور ہے، جہاں تک تحلیل نفسی کی بلا واسطہ صفائی نہیں گزودہن کے ایسے اعمال اور اشعور کی فعالیت کو خوابوں اور ان کی علامات کے ذریعہ سے سمجھا جاسکتا ہے لیکن یہ ہر فرد کے لیے جدا گانہ ہے، اس لیے نتائج کو عالمی اصول قرار نہیں دیا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ اس ضمن میں چند رہنما اصولوں سے کام لیا جاسکتا ہے، لیکن انہیں بھی ہر لکھنے والے پر منطبق نہیں کیا جاسکتا اور

اس بے تحلیل نفسی نے اس ضمن میں دو ٹوک دعویٰ نہیں کیا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس سے تحلیل نفسی دیگر امور میں بھی بے بس ثابت ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیقی عمل سے وابستہ بعض امور کے سلسلہ میں تحلیل نفسی نے کارآمد تجربے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں شاعرانہ وجدان کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

قدیم یونانی فلاسفوں سے لے کر عربی فارسی اور اردو کی شعری روایات میں شاعر کی اعلیٰ ترین تخلیقی کاوشوں کو ہمیشہ ”اوپر سے منسوب کرتے ہوئے اس کی وضاحت کے لیے اہام اور وجدان جیسے الفاظ وضع کیے گئے یونانیوں کے لیے یہ ”MUSE“ کا نام تھا۔ مشرقی اعتقاد میں شاعر تمیذ الرحمن“ تھا، جب کہ غالب نے تو واضح طور سے کہہ دیا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریح خامہ نوائے سر و شہ ہے

افلاطون نے اس خیال کا اظہار ”ION“ میں کیا:

”تم میں جو خصوصیت دوایت کی گئی ہے، وہ ہنرمندی نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ میں کہہ رہا تھا، یہ اہام ہے، ایک ربانی قوت ہے جو تمہیں متحرک کرتی ہے۔ سب سے پہلے فن کی دیوی (”MUSE“) خود لوگوں کو اہام کے زیر اثر لاتی ہے۔ اور پھر ان لوگوں سے متاثر ہونے والوں کا ایک سلسلہ چل نکلتا ہے۔ مگر یہ سب اسی سے اہام حاصل کرتے ہیں۔ اعلیٰ درجے کے تمام شعراء خواہ وہ رزمیہ کہتے ہوں یا غنائیہ یعنی خوبصورت فنظموں کی تخلیق، فنی ہنرمندی سے نہیں کرتے بلکہ اس بے کردہ میوز کے مسکور کردہ اور اہام کے زیر اثر ہوتے ہیں؟“

معاشرہ شاعر دیا دیگر تخلیق کاروں سے جو متاثر ہوتا ہے یا ان کو بواجبیبوں اور بعض صورتوں میں تو بار بار مٹی یا اخلاق یا غنگی کو گوارا کرتا ہے، تو اس کی ایک

وجہ و جہانی اور اہامی صلاحیتوں کی بنا پر انہیں کسی حد تک اپنے مقابلہ میں مافوق
 الفطرت سمجھنے کا رجحان بھی ہے۔ ارنسٹ کرس نے محولاً بالا مقالہ میں (ص : ۳۶۲)
 بیان کیا ہے کہ بعض مشہور فن کاروں نے اپنے "DELUSIONS" میں یہ دعوے
 کیے کہ ان کی تخلیقات بھی خدا کی تخلیقات کی مانند زندہ ہیں جب کہ ایک کا یہ خیال تھا
 کہ اس کی تخلیقی صلاحیتوں سے جل کر تمام عمر دیوتا اس کے پیچھے پڑے رہے ان شاعروں
 کے حوالے سے ارنسٹ کرس نے بھی تخلیقات سے وابستہ لاشعوری محرکات کی اہمیت
 تسلیم کی ہے بلکہ وہ تو اس حد تک جاتا ہے :

"قدیم فن کاروں کے بارے میں اساطیری قصص یا روایات کے مطالعہ سے
 یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں جس نفسیاتی عمل کی نشاندہی کی گئی ہے اس
 کا آج کے فن کار کے ذہن میں جنم لینے والے نفسیاتی عمل سے گہرا رابطہ
 ہے۔ اس عمل کا لاشعوری رجحانات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر یہ رابطہ
 اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے ۵

قدیم دور میں شاعروں سے جو اساطیری روایات وابستہ ملتی ہیں، ان کی رو سے
 شاعری عطیہ ربانی قرار پاتی ہے۔ اس لیے عام افراد کے مقابلہ میں شاعر کی بصیرت
 کہیں زیادہ ہوتی ہے، یہی نہیں بلکہ وہ عام لوگوں کے مقابلہ میں مستقبل کے بارے
 میں شاعرانہ سطح پر محسوس بھی کر سکتا ہے، اس میں شدت احساس ہے اور یہ سب
 کچھ وہ شاعرانہ وجدان یا اہام سے حاصل کرتا ہے۔ اس ضمن میں ارنسٹ کرس نے
 خاصہ تفصیل مطالعہ پیش کیا ہے، سو اس کے بقول :

"لفظ اہام (INSPIRATION) کے جدید استعمال میں ان مقبول
 عام تصورات کے علاوہ فن کار کے تجربات سے وابستہ پیچیدہ نفسیاتی
 اعمال بھی شامل ہیں۔ فن کار بالعموم اپنے خیالات و تصورات کو خارج کا

عکس محسوس کرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا خارج سے ایک خیال آیا اور اگر اس پر مسلط ہو گیا۔ چنانچہ تمام ادوار کے شعراء اور دیگر فن کاروں نے مشاہدہ ذات سے جب اس عمل کی وضاحت کی تو اس میں اپنے منقول کردار پر بطور خاص زور دیتے ہوئے اس عمل سے وابستہ کرب و نشاط کو بطور خاص اجاگر کیا؟

الہام یا وجدان کا نفسیاتی تجزیہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ کیفیت دو طرح سے ظہور میں آتی ہے یا تو بالکل ہی اچانک اور قلمی غیر متوقع طور پر کوئی اچھوتا خیال اور نیا تصور ذہن میں در آتا ہے۔ اسے بالعموم بھلی کی چمک سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جیسے اندھیری رات میں بھلی کی چمک مسافر کو گرد و پیش دکھا دیتی ہے۔ اسی طرح نوہن کا نہاں خانہ ایک لمحہ کے لیے جیسے ایک خیال کی جوت سے دمک اٹھتا ہے۔ چنانچہ صوفی شاعرین کا رشتی کہ سائنسدان بھی اس چمک سے واقف ہیں۔ بعض شاہکار تخلیقات سائنسی ایجادات اور فلسفیانہ تصورات اسی کے مرہون منت ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ایک اور صورت ملتی ہے اور یہ نسبتاً عام بھی ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ ایسا وقوعہ ہے جس سے غیر تخلیقی ذہن واسے بھی آگاہ ہیں، اسے نفسیات میں "بائٹرفکر" (PRODUCTIVE THINKING) سے موسوم کیا گیا ہے۔ اور اسے وجدان سے نچلے درجہ پر رکھا جاسکتا ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جانے بغیر عام زندگی میں اسے بھولا ہونا نام یا چہرہ یا دکرنے یا اس نوع کی دیگر مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات خواب و بیداری کی درمیانی منزل میں بھی بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کوئی بھولی یاد ذہن میں سرک آتی ہے یا کوئی نیا خیال ذہن کو جگمگا جاتا ہے۔ بیشتر کھینے والے اور فن کار اس نوع کے وجدان سے ناواقف نہیں، تحلیل نفسی کی روشنی میں یہ "EGO" کے کنٹرول کی ایسی حالت

ہے جس میں لاشعوری مواد کا آسانی حصول ممکن ہے۔ اور فرائڈ کے خیال میں یوں لاشعور قبل شعور کی سطح تک ابھرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں خیالات و تصورات کا اتنا سائندہ جاتا ہے چنانچہ اس نوع کے وجدان کی وضاحت میں ارنسٹ کرس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وجدان کی حالت میں جب فن کار مائل تخلیق ہوتا ہے تو وہ اور اس کی تخلیق تو من شدی من تو شدم کے عالم میں ہوتے ہیں۔ اس عمل کے اختتام پر جب وہ اپنی تخلیق کا پہلی مرتبہ مشاہدہ کرتا ہے تو اس وقت وہ اس کے داخلی عمل کا ایک حصہ نہیں ہوتی بلکہ اب وہ خارج سے اس کا مطالعہ کرتا ہے، اور یوں اپنی تخلیق کے اولین سامع یا ناظر کے روپ میں وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس نے اس عالم وجدان میں جو کچھ سنا دیا کیا تھا۔

فن کا مقصد ابلاغ ہے خواہ یہ شعوری طور پر ہو یا غیر شعوری طور پر نفسیاتی لحاظ سے ارنسٹ کرس نے اس کے دو مدارج مقرر کیے ہیں۔ پہلا بالکل لاشعوری ہے یعنی خود فکر کو بھی اس کا شعور نہیں ہوتا۔ اس میں "EGO" تک ابلاغ ہوتا ہے۔ جب کہ دوسرے درجہ کی متصور نفسی واردات کا مجموعہ یعنی تخلیق ادوسروں کے لیے ابلاغ کا باعث بنتی ہے، اس مسک پر مزید تفصیلات کے لیے ارنسٹ کرس کی اس تالیف سے رجوع کیا جاسکتا ہے۔

"PSYCHO ANALYSIS EXPLORATIONS IN ART"

علامت کا جنم

ہم علامت کے جدید ادب والے روپ سے واقف ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فکر انسانی کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جہاں علامت نے اظہار و ابلاغ میں مدد نہ دی ہو۔ حتیٰ کہ تینہ میں جب ہم اپنے جہاں سے دور خوابوں کی دنیا میں شاداں و فرحان یا حیران و سرگرداں پھرتے ہیں تو وہ بھی علامتوں کا جنگل ہوتا ہے۔

اردو تحقیق میں آزاد نظم کے بعد علامت کی طرف توجہ دی گئی۔ اولین مثالیں میراجی اور اس کے بعد ن۔ م راشد بنے۔ اس لیے علامت کو خامی ویرہک جنس جنسی تکرار اور مریضانہ میلانات سے وابستہ سمجھا جاتا رہا۔ اس سے جہاں جدید شاعری کے مبتدین کو بہت سی غیر ضروری بحثوں میں اپنا دفاع پیش کرنا پڑا،

وہاں خود علامت کا مطالعہ بھی غلط تناظر میں ہوتا رہا۔ اس لیے میری رائے میں آج — علامت کیا ہے؟ — کے مقابلے میں علامت کیا نہیں ہے؟ — کا سوال زیادہ ضروری اور اساسی ہے۔

علامت سے وابستہ مباحث میں بیشتر اصحاب نفسیات اور بالخصوص فرویدنگ کی نفسیات سے صرف نظر کرتے ہیں۔ اس لیے بالعموم درست نتائج حاصل کرنے سے محروم رہتے ہیں۔ خالص تنقیدی زبان میں بات کرنے سے علامت کے حرف سلی پہلوؤں سے واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے، مگر اس صورت میں علامت محض لفظ کے مترادف ٹھہرتی ہے۔ جب کہ اپنے حقیقی روپ میں علامت سب جہاتی ذہنی وقوع کا نام ہے۔ شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور — ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے اسے محض تخلیق کار کے ذہن کا کرشمہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ علامت — بشرطیکہ وہ شعوری طور سے وضع نہ کی گئی ہو یا کہیں سے اخذ و مستعار نہ ہو۔ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشے سے پھوٹتی ہے۔ یہ وہ کرن ہے جو اجتماعی لاشعور کے عوامل کے سہارے قرون کی ذہنی تاریخوں کو منور کرتی ہے۔ علامت اس نفسی قوت کی منظر ہے۔ جو تخلیقی اہال کے روپ میں اساطیر و مذہب، فنون لطیفہ اور ادب میں رنگ آمیزی کا باعث بنتی ہے۔ یہ وہ ماہنامہ اشارہ ہے جس کی جوت میں لاشعور کی ابتداء گہرائیوں میں جھانکنا ممکن ہے۔ اسی لیے علامت محض انہار کا ایک انداز اور اسلوب کی ایک صفت نہیں بلکہ ان کے برعکس یہ ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جس میں عصر کے نفسی خدوخال کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عصر کے خدوخال کی ترین بھی اسی سے ہوتی ہے۔

علامت سے وابستہ نفسی عوامل کی تفہیم کے لیے ہمیں انسانی فہم کے نقطہ آغاز تک آنا ہوگا۔ آج کا انسان ذہنی لحاظ سے لاتعداد ارتقائی مراحل طے کرچکا ہے۔ اس لیے

موجودہ دور کی لطافت و کثافت کی بنا پر انسانی وقوف کے آغاز اور اک کی اولین صورتوں اور شعور کی ابتداء کے بارے میں سوچنا بظاہر ناممکن معلوم ہوتا ہے۔ موجودہ شعور سے ابتدائے شعور کے کھوج میں ذہنی مراجعت کے مراحل طے کرنا ہر شخص کے بس کا رنگ بھی نہیں۔ یہ وہ بھول بھلیاں ہیں جہاں ڈوری کا سراغ کر چلو تو جیسی بھیسکتے سے بچ سکتے ہو۔ تخلیق کار کے پاس تخلیقی عمل کی صورت میں یہ ڈوری ہوتی ہے لہذا وہ مراجعت کے اس عمل سے نہ صرف صحیح سلامت لوٹتا ہے، بلکہ خالی ہاتھ آنے کے بجائے کچھ لے کر ہی پلٹتا ہے، جبکہ تخلیق کی استعداد سے محروم افراد مراجعت کی بھول بھلیاں میں ڈوری کا سراغ نہ پا سکتے ہیں، اور اس کے ساتھ ہی بہت کچھ اور بھی۔ ہوش و خرد تو صرف دنیا والوں کی نظروں میں جاتے ہیں۔

یہ تو تھی ان لوگوں کی بات جو اپنی عقل یا نادانی کی بنا پر معلوم سے نامعلوم کے سفر کی ہمت رکھتے ہیں۔ لیکن ہر ایک کا معاملہ ایسا نہیں ہوتا، اس لیے وہ مراجعت کے اس عمل کی چند باقی سطحوں سے ہٹ کر علمی سطح پر تفہیم کر سکتے ہیں، اس ضمن میں اسالیب کے نفسیاتی تجزیہ، آثار قدیمہ کے علمی سائنٹیفک مطالعے، علم الانسان کے جدید نظریات اور وحشی قبائل کے فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ لوک ادب وغیرہ کی امداد سے انسانی شعور کے مختلف مراحل سے آگہی حاصل کر سکتے ہیں۔ علامت کی تفہیم کے لیے قدیم ترین انسانی آبادی کی طرف اس لیے رجوع ضروری ہے کہ ٹرونگ کے بقول ان کی نفسی کیفیات ان کے ساتھ ختم نہیں ہو گئی تھیں، بلکہ اجتماعی لا شعور کی صورت میں وہ ہم میں موجود ہیں، اجتماعی لا شعور کا اظہار بعض مخصوص علامات سے ہوتا ہے، انہی کو اس نے "ARCHE TYPES" اور "PRINORDIAL

IMAGES" کا نام دیا تھا، اس کی دانست میں یہ دونوں کے درمیان ایک

طرح کا نفسی پہل ہیں، اور اسی لیے اس نے علامت کو اظہار کی قدیم ترین صورت

قرار دیا تھا۔^۱

ٹرونگ نے اس سلسلے میں بعض ایسی علامات کے سراغ لگا کر ان کی نفسی اہمیت اجاگر کی جو ہر عہد اور ہر تہذیب کے ساتھ ساتھ مختلف اقوام کی اساطیر میں بھی مشترک نظر آتی ہیں۔ ایسی علامات میں مندرجہ ذیل ("MANDALA")، سرخبرست ہے، مندرجہ ذیل مندرجہ ذیل لفظ ہے اور اس کا مطلب ہے مربع یا دائرہ کا مرکز۔ یہ سکون، اطمینان اور روحانی استراحت کی علامت ہے۔ اور شخصیت کی تکمیل اور ظہور و فحاش کے عمل کی نشاندہی کرتی ہے۔ تحقیقات کے مطابق یہ علامت مشرق و مغرب کی اقوام کی مذہبی مصوری کے ساتھ ساتھ غاروں سے دستیاب ہونے والی نقاشی اور وحشی اقوام کے رقص میں بھی ملتی ہے۔ یہ علامت کی اولین قدیم ترین اور مقبول ترین صورت ہے۔

ٹرونگ نے کیمیا گری کا بھی بڑی شرف نگاہی سے مطالعہ کیا تھا۔ سونا بنانے کے لیے نہیں، بلکہ انسانی شخصیت کے سونے کی پرکھ کے لیے۔ ٹرونگ کیمیا گری کے بس فام کو کندن میں تبدیل کرنے کے فن کے برعکس ارفع اور کمتر عناصر یعنی شعور اور اظہار شعور کی ظہور پذیری اور امتزاج و انجذاب کی بنیاد پر انسانی شخصیت کی تشکیل و تہذیب کے مترادف گردانتا ہے۔ چنانچہ اپنے اس مخصوص نقطہ نظر کے تحت اس نے کیمیا گری میں سے بعض ایسی علامات ڈھونڈ نکالیں، جو انسانی سائیکس کی ارتقاء پذیری کی غمازی نہیں بلکہ آج بھی خوابوں اور فینٹسی کے ذریعے ان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کے بقول :

"مریضوں کی فینٹسی کیمیا گری کے ان قدیم مصود نفسوں کی یاد دلاتی ہیں جن

۱۔ "INTEGRATION OF PERSONALITY" p.127

۲۔ "TWO ESSAYS IN ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.243

میں صرف تصاویر ہی متی ہیں۔۔۔۔۔ یہ تصاویر تکمیل نو کے نامتکم عمل کے
بہید علامت سے کھولنے کی سعی ہیں۔ یہ علامت بھی محض جزوی طور پر
ظاہر ہوتی ہے کیونکہ بالعموم اظہار میں بے انتہا انفرادیت متی ہے یوں
یہ آج کی ان تصاویر سے بے حد مشابہت نظر آتی ہیں، جن کے بارے میں یہی
قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے خالقوں نے بھی ویسی ہی ذہنی کیفیات کے
تحت انہیں بنایا ہوگا؟ سہ

کیمیاگری میں شونگ نے اشد ہا اور سانپ کی علامت کو بے حد اہمیت دی۔
اشد ہا مشرق بہید کے ممالک کی اساطیر کی غالباً قدیم اور مقبول ترین علامت ہے شونگ
نے سانپ کی اس علامت کو بے حد اہم قرار دیا جس میں وہ اپنے منہ میں اپنی دم پیے
عروش کنیاں ملتا ہے۔ اور جسے اصطلاح میں ("OUROBOUROS") کہتے ہیں۔
وحشی قبائل غیر متقدمین معاشروں اور تہذیب سے دور علاقوں کے فنونِ لطیفہ کے
مطالعہ سے بھی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ علامت اظہار کی مختلف صورتوں میں کس حد تک
رنگ آمیزی کرتی رہی ہے۔ فرانز بوس اپنی مشہور کتاب "THE PRIMITIVE ART"
میں رقمطراز ہے :

"دنیا بھر میں پچھلے بیشتر وحشی قبائل کے آرٹ کا مطالعہ کرتے وقت یہ قابل
ذکر خصوصیت واضح ہوتی ہے کہ ان کے بعض تزئینی نقوش جو ہمیں محض
اپنی بناوٹ کی بنا پر دلکش معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے بھی دراصل مخصوص
معانی وابستہ کیے جاتے ہیں۔ یعنی ان کی تشریح ہو سکتی ہے۔۔۔ چنانچہ
برازیل کے انڈینز کے اقلیدسی نقوش | درحقیقت پھل، چمکاؤ

مگس اور ایسے ہی دیگر جانوروں کی علامات ہیں۔ حالانکہ ان نقوش کو مرتب کرنے والی ٹکنوں اور مراحل کا ان جانوروں کے اجسام سے کوئی تعلق نہیں؟ (ص : ۸۸)

ایک اور موقع پر بھی اس نے اسی خیال کا اظہار کیا، وحشی قبائل کی بعض رسوم کی بھی علامتی حیثیت ہے۔ (ص : ۹۹)

جہاں تک وحشی قبائل کے فنون لطیفہ کی علامتی حیثیت کے مطالعہ کا تعلق ہے۔ تو اس ضمن میں اہرن ریخ (HEREN REICH) کو خصوصی شہرت حاصل ہے جس نے سب سے پہلے امریکی انڈینز کے فنون لطیفہ کی اعلیٰ ترین علامتی حیثیت پر زور دیا تھا۔

علامت کے سلسلے میں نیم تمدن معاشروں، وحشی قبائل وغیرہ کا ذکر اس امر کی وضاحت کے لیے تھا کہ علامت ایک ایسا طریقہ اظہار ہے، جسے ہر طرح کے معاشرے کے فنون لطیفہ میں تمدن کی ہر سطح پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ آج کا جدید مصوٰر یا نظم گو اپنی علامات کی بناء پر ہمیں بے حد پیچیدہ ذہن اور ابھی ہوئی شخصیت کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ایک وحشی قبائلی سیدھا سادا بلکہ جنگلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن فن کارانہ اظہار میں دونوں کا ذہن یکساں تخلیقی عمل کے تحت علامت کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ آج سے تیس ہزار سال قبل کے غاروں کی مصوری میں علامات کی موجودگی اور اس طریقہ بن کا وجود علامات کی قدامت اور اظہار میں اس کی حیثیت کو ہر لحاظ سے واضح کر دیتی ہے۔ گویا ابتدائے شعور سے ہر ماورائے شعور کا اظہار علامتی روپ میں ہوتا رہا ہے۔ اس وقوعہ کا نفسیاتی پہلو جان کر کہنے کے لیے بعض ماہرین نے آزاد مصوری (FREE PAINTING) کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے بلکہ فن اور تکنیک کے اعتبار سے جدید مصوری کے بعض دبستان

جیسے ”سرریزم“ اور تجربی ”انظہاریت“ ABSTRACT EXPRESSIONISM وغیرہ
 ہی آزاد مصوری اور ذہنی مریضوں کی نمینشی، سب کی علامات میں یکسانیت کے ایک
 سے زیادہ پہلو دریافت کیے جاسکتے ہیں۔ آزاد مصوری نہ ہی مریضوں کے طریقہ علاج
 کی ایک تکنیک ہے۔ ٹرونگ اور اس کے پیروکار اس طریقہ ”علاج“ کے بے حد قائل ہیں۔
 چنانچہ ٹرونگ کے بقول :

”تصویریں انظہار یعنی مخصوص قسم کے لاشعوری مواد کو جمع کرتے ہوئے
 بعض دیگر میلانات کے لیے باعث کشش بنتا ہے۔ مصور اس طریقے سے
 جادو توجہ کا سکتا ہے لیکن صرف اپنی ذات کے لیے“

ہوتا ہے کہ مریض شعور کی کاوش اور فنی منصوبہ بندی کے بغیر تصویر بناتا ہے، اور
 پھر علامات کی روشنی میں خوابوں کی مانند اس کی تخیل و تشریح کی جاتی ہے۔ اس
 طرح شعروں کے انتخاب کی مانند نگوں کا انتخاب بھی دل دیہاں لاشعور سمجھ لیں /
 کا معاملہ کھولنے کا باعث بنتا ہے۔ مریض مصوروں کی ان تصاویر کے پہلو پہلو فریڈ
 کی تعلیمات سے معرض وجود میں آنے والی سرریزم کا جائزہ لیں تو یہاں مقصود ہی
 لاشعور کا انظہار ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ لاشعور کی ترجمانی کا یہ عمل شعوری
 ہوتا ہے۔ لیکن انحصار علامات پر کیا جاتا ہے۔ اوہرا لجزائر، رہوڈیشیا، جنوبی افریقا
 وغیرہ کے غاروں میں ملنے والے نقوش اور تصاویر میں منڈل“ اور دائرہ کی علامات
 نمایاں تر ہیں۔ یہی علامات بچوں کی تصاویر میں بھی نظر آتی ہیں۔ ایک امریکی خاتون
 مسٹر ہوڈ کیلوگ (RHODE KELLOG) نے برسوں کی کوشش کے بعد
 امریکہ کے علاوہ دیگر ۳۴ ممالک کے بچوں کی لاشعور تصاویریں جمع کی ہیں۔ ماہرین نے
 جہاں مختلف ممالک اور تہذیبوں کے پروردہ بچوں کی مصوری میں مشابہت کے
 کئی پہلو دیکھے وہاں ماہرین نفسیات نے ان میں ”منڈل“ کی علامت کو سب پر حاوی

دیکھا (ٹائم ۹ مارچ ۱۹۶۲ء) قاروں میں بسنے والے وحشی افراد اور بچوں کی مصوری کا نفسیاتی مطالعہ اس بنا پر بے حادہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ فن نا شناسی کی بنا پر دونوں براہ راست لاشعور سے کسب فیض کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں توازن سے نئے والی علامات آج کے بچے اور صدیوں قبل کے وحشی کو لاشعور کے ایک ہی تار میں پرو دیتی ہے۔ جب کہ پال گلی (KLEE) ایسے مصوروں نے بھی لاشعور کے اظہار کے لیے بچوں کے انداز مصوری کو لاشعوری طور سے اپنایا ہی ہے۔ تجربی اظہاریت پسندوں کا ہے جن کے شاہکار انارزی بچوں کے ہاتھوں رنگوں سے تسمیے کیونوس معلوم ہوتے ہیں۔ مصوری کی ان قدیم ترین اور جدید ترین مثالوں سے علامت کی ہمہ گیری اور آفاقیت ہی عیاں نہیں ہوتی، بلکہ مثالی اور ایسی گہرے علامات کے توازن سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر بعض علامات کا ہر عہد میں ذہن کی ہر سطح پر اظہار ہوتا رہا ہے۔

فراڈ کی جنسی علامات اور ایڈلر کا احساس کمتری کی نماز علامات کے بعد جب ٹرونگ کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں۔ ان دونوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرائی ملتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ وہ علامات کی تفہیم کے لیے مخصوص معانی کی وکٹری مرتب کرنے کے حق میں نہ تھا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اس نے بطور خاص علامت ("SYMBOL") اور نشان ("SIGN") میں امتیاز کیا۔ اس کے بعد جب کسی مخصوص، شخص یا واضح چیز نظر میں اور خیال کے اظہار کے لیے شعوری طور سے کسی چیز کو منتخب کیا جائے تو وہ علامت نہیں بلکہ نشان ہوگا۔ اس لحاظ سے چاند، ستارہ، اسلام کی علامت نہیں، بلکہ نشان قرار پانے لگا۔ یا پکا سوگی فاختہ امن کی علامت کے برعکس امن کا نشان بھی جائے گا۔ ان کا مقصد مخصوص مفہوم کی ترویج ہے۔ اس لیے ان میں قطعیت ہوتی ہے اور اس کے بقول :

”جب کوئی لفظ یا شے کسی معلوم شدہ امر کی وضاحت یا کیفیت کے لیے استعمال ہو تو وہ نشان ہے“^۱

ان کے برعکس علامت غیر واضح مبہم اور نامعلوم کے اظہار کیلئے استعمال ہوتی ہے اس لیے کہ نشان کے برعکس علامت کا سرچشمہ اجتماعی لا شعور ہی ہوتا ہے اور بقول فرومگ :

”علامت وہ نفسیاتی کل ہے جو لا شعور کی توانائی کو صورت پذیر کرتی ہے میری مراد نشان سے نہیں بلکہ حقیقی علامت سے ہے“^۲

اسی لیے اس نے علامت کو زندہ اور پر معنی قرار دیا تھا کہ یہ سائیکس کی اندرونی کارکردگی کی منظر اور نفسی توانائی کے راستوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس لیے شعوری طور سے وضع کی گئی علامت نفسی اہمیت سے عاری ہونے کی بنا پر حقیقی علامت قرار نہیں دی جاسکتی۔ علامت لا شعور کا آئینہ ہے اور اسے ”وہلن“ یا ”اہام“ سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں الفاظ مذہبی مفہوم ہیں نہیں ہیں بلکہ یہ اس خاص ذہنی کیفیت کے مترادف ہیں۔ جس کے تحت لا شعور کی توانائی شعور کی سطح تک آ جاتی ہے۔ تخلیقی فنکار اس کیفیت سے نا آشنا نہیں۔ جب انہوں نے اچانک ہی مات کی تنہائی میں یا بھری محفل میں خود کو کسی صوفی کی مانند ایک اعلیٰ تر قوت کے زیر اثر محسوس کیا اور ایک کیفیت سے دو چار ہو سکے کہ مبہوت ہو کر کچھ سمجھے اور کچھ نہ سمجھے۔ یہ کشف کے وہ لمحات ہوتے ہیں۔ جب لا شعور تخلیقی لا شعور بن جاتا ہے۔ اور علامات کے ذریعے ماورائے شعور کا ادھاک کراتا ہے۔ یوں علامت نفسی ارتفاع سے روشنائی کے ساتھ ساتھ اظہار کی

۱۔ "PSYCHOLOGICAL TYPES" p.601

۲۔ "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.50

آسودگی سے بھی ہمکنار کرتی ہے۔ سائنیکی سے گہرے رابطے کی بنیاد پر علامت "زندہ حقیقت" ہی نہیں بلکہ بیک وقت حیات آمیز اور حیات آمیز بھی ثابت ہوتی ہے۔

"شوونگ کے اس تصور کی آریا پروگوف (IRA PROGOF) نے یوں

صراحت کی :

"علامت کی یہ الہامی خصوصیت ہے کہ یہ اپنی حیثیت سے بڑھ کر وسیع تر امکانات کی طرف اشارہ کرتا ہوتا ہے۔ کسی صورت یا روپ میں بھی جو علامت سب کچھ سمجھانے کی کوشش کرتی ہے، جسے توقف گرفت میں لانا تو چاہتا ہے۔ مگر اس کے مکمل ادراک میں ناکام رہتا ہے۔ اس لحاظ سے تو علامت وسیعہ ابلاغ نہیں بن سکتی، کیونکہ یہ کسی پہلے سے معلوم شے کی ترجمانی نہیں کرتی۔ یہ تو کسی ایسی چیز یا ایسے جذبے کا براہ راست یا مسلسل تجربہ ہے جو حقیقتی تو ہے لیکن انسان جس کی تفہیم و تشریح میں بے بس ہے اور اس لیے وہ نشانات کا محتاج ہے تاکہ ان سے ابلاغ ممکن ہو سکے۔ شوونگ کی تعریف کی رو سے علامت خارجی دنیا کے تجربات سے ماورا رہے گو اس کا اظہار معاشرے میں ہی ہوتا ہے لیکن یہ معاشرتی روابط کی باعث نہیں"۔

پروگوف کی رائے پر شوونگ کے اس بیان کا اضافہ کریں تو علامت کی تصویر مکمل طور سے واضح ہو جاتی ہے :

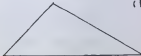
"علامت کبھی بھی شعوری طور سے سوچی یا ساخت نہیں کی جاتی۔

یہ ہمیشہ الہام یا وجدان کی صورت میں لا شعوری سے پھوٹتی ہیں اس لیے

علامات اور خوابی علامات میں جو گہرا رابطہ ملتا ہے اس کی بناء پر یہ قرین
قیاس ہے کہ بیشتر تاریخی علامات نے یا تو براہ راست خوابوں سے جنم
لیا ورنہ ان سے متاثر تو یقیناً ہیں۔^۱

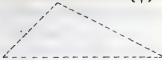
شوہنگ نے علامت اور نشان میں جس طرح امتیاز کیا، ادبی نقطہ نظر سے اس
کی بے صابحیت ہے۔ یوں سمجھئے کہ تخلیقات میں طے والے نشان کو کاذب علامت
اور اصل علامت کو زندہ علامت قرار دیا جاسکتا ہے۔ زندہ علامت اس وقت
عرض وجود میں آتی ہے جب کسی خاص کیفیت یا تجربے کی آپہنچ سے شعور آگاہ
تندی جیسا سے گھملا جائے ہے۔ جیسا عالم ہو تو ایسے میں علامت سے مبہم کی توضیح
نامعلوم کا ادراک، انتشار میں تنظیم اور تنوع میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ تخلیق
کے لحاظ سے علامت کی یہ کارکردگی اہم ترین ہے۔ نامعلوم کے ادراک کے دو مراحل
ہوتے ہیں۔ ایک خود تخلیق کار کے لیے اور دوسرا اس کی تخلیق کی روشنی میں قاری
کے لیے۔ ہر دو صورتوں میں علامت پہلے "کلام کرتی" ہے، علامت پہلے تو تخلیق کار
پر معانی کی چہات ڈاکرتی ہے اور پھر قاری کے لیے کلید معانی ثابت ہوتی ہے اس
عمل کو مندرجہ ذیل نقشے کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے۔

(۱)



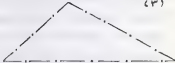
داخلی تجربہ یا ذہنی واردات اور تخلیق کار کا ادراک

(۲)



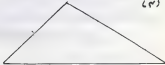
(اٹھارہ - نامکمل یا خام)

(۳)



(قاری کا بعض علامات کی ادا سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (جزوی) اوراک)

(۴)



(قاری کا تمام علامات کی ادا سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (کلی) اوراک)

ژرونگ نے علامت کو ابلاغ کے وصف سے عاری بتایا تھا، سو اس کے اپنے
ہم نوا مفکرین نے ہی اس کی تردید کی ہے۔ اس ضمن میں پروگوف نے کیسیر (CASSIRER)
کا حوالہ دیا اور اس کے نظریہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا۔
”کیسیر اس خیال سے اپنی فکر کا آغاز کرتا ہے کہ علامت سازی انسان

کی گھٹی میں پٹری ہے اور یہ کہنا کہ ٹرونگ کا بھی یہی نظریہ ہے، بالکل درست ہے، لیکن دونوں میں اس امر سے اختلاف شروع ہوتا ہے کہ ٹرونگ کے برعکس کیسرو کے نزدیک علامت وہ آلہ ہے جو انسان کے دیگر اذنیوں سے ابلاغ کی سہولت کے مرہون منت تجربات اور زیادہ موزوں طریقہ سے فکر کی خواہش کے تحت معرض وجود میں آیا۔۔۔۔۔ اس لیے اس کے بموجب یہ خارجی تجربات کے ضمن میں بھی قدریہ معلومات بن کر نمودار کر دیا کر سکتی ہے :۱۰

اس اعتراض کی بنیاد پر ٹرونگ کے تصور علامت کی کسی طرح بھی اہمیت کم نہیں ہو سکتی اور ادب و تخلیق کے لحاظ سے اس کے تصور کی یوں اہمیت ہو جاتی ہے کہ اس نے بطور خاص اس امر پر زور دیا تھا کہ علامت سائیکی کی داخلی کارکردگی کی منظر اور نفسی توانائی کے اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کا رجب مائل تخلیق ہوتا ہے تو بظاہر یہ عمل میکانیکی معلوم ہوتا ہے۔ آمد ہوئی اور اس نے۔ آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں۔ کے مصداق لکھنا شروع کر دیا۔ دیکھنے والے کو یہ عمل سیدھا سا معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن درحقیقت اس وقت اس کی تمام نفسی توانائی ایک خاص نقطہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ جس طرح ہم نہ تو ایم کو دیکھ سکتے ہیں اور نہ اس کے اندامایکٹرون اور پروٹون کی گردش کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ لیکن آئیم توڑ کر ہونو خود شید کا ٹپکے اگر ذرہ کا دل چیریں۔ والی بات ہو سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح انسانی سائیکی ناقابل دید ہے۔ اور اس کے بطون مختلف عوامل کی کارفرمائی کا نظارہ ناممکن!۔ تخلیق کار (یا صوفی) کو اس کی شدت اور کارکردگی کا کسی حد تک اندازہ ہوتا ہے۔ ان دونوں نے ایک خاص منزل رکھ کر ذہن کی تربیت کی

ہوتی ہے۔ چنانچہ تخلیق کار کے ریاض اور صوفی کے مجاہدے میں نفسیاتی لحاظ سے کوئی فرق نہیں۔ اسی طرح تخلیق کار کا استغراق اور صوفی کا جذب ایک ہی کیفیت کے دو نام ہیں۔ صوفی ابھی اس آئینہ کی اور کمری ہے جلا جھک کو کے تحت سائیکی کے داخلی نظام کو ایک نقطے پر مرکوز کرنے کے لیے سعی کن رہتے ہوئے حقیقت اعلیٰ کا ادراک کرتا ہے، جبکہ تخلیق کار تو شبِ آفریدی چراغِ آفریم کہہ کر نفسی توانائی کا رخ بھی نفسوں سمت کی طرف موڑتا ہے۔ صوفی خدا سے ہم آہنگ ہو کر خدا بننا چاہتا ہے (لیکن معاشرے سے سزا پاتا ہے) تخلیق کار بھی تخلیق سے خدا بننا چاہتا ہے۔ (اور معاشرے سے جزا پاتا ہے، دونوں کنی امور میں نفسی شائبہ رکھتے ہیں۔ لیکن دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ اتنا اہم ہے کہ دونوں کا شعاعِ ندیمیت ہی تبدیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ تخلیق کار ایک سماجی حیوان ہے۔ جبکہ صوفی خود کو حیوانی سماج سے بلند رکھتا ہے۔ اس لیے ایک خاص مقام پر پہنچ کر حقیقت کا ادراک ہونے پر تخلیق کار اس کا فوری ابلاغ چاہتا ہے، جبکہ صوفی کو اس کا اذن نہیں۔ تخلیق کار کے لیے یہ ابلاغ اس لیے ممکن ہو جاتا ہے کہ اس کے پاس علامت کا سہارا ہے۔ جبکہ صوفی اس سے محروم ہے (اسی لیے اگر وہ اظہار پر اتر بھی آئے تو مجذوبانہ عمل سے بے کشیمات تک اس کی تمام صورتیں منفی ہوتی ہیں) تخلیق کار اس عورت کی طرح ہے جو نئی زندگی کے جنم میں اپنے وجود کا اثبات دیکھتی ہے۔ مگر صوفی جان بوجھ کر ہانچہ بنا پسند کرتا ہے۔ اس کی دانستہ میں بڑے ظرف کی یہی پہچان ہے کہ اس میں آفاق بھی گم ہوا، اسی لیے حقیقی صوفیوں نے مجذوب کو ہمیشہ چھوٹا ظرف سمجھا کہ استعداد نہ تھی اس لیے چھلک پڑے۔ نفسی توانائی کی جس شدت نے اسے مجذوب بنایا وہ تخلیق کار سے بھی ہی سلوک کرتی لیکن اس کی قوت اظہار بچا جاتی ہے۔ اسے اظہار کے لیے اذن عام ہے۔ اس لیے نفسی توانائی جمع ہو کر اپنے ریلے میں شعور کو بہا کر نہیں لے جاتی تخلیق کار

میں نفسی توانائی کی شدت کی پیمائش اس کی علامات سے کی جاسکتی ہیں۔ علامات خوابوں کی ہوں یا کسی جدید نظم گوئی۔ ان سب کا مقصد ایک ہے۔ یعنی یہ نفسی توانائی کے اخراج کا ایک انداز ہیں۔ یہ بے معنی خوابوں میں بھی ہیں اور نظم بھی انہی سے پُر معنی ہوتی ہے۔

نفسی توانائی سائیکی کے کسی ایک حصے میں پانی کے ذخیرے کی طرح نہیں ہوتی بلکہ یہ شخصیت کی مختلف جہات کے باہمی عمل اور رد عمل کا نام ہے۔ پہلی جہات پر عام خواہشات ہیں... ایسی خواہشات جن کی نوری تسکین کی تنہا کی جاتی ہے اس کے بعد یادوں کا سنسار ملتا ہے اور پھر گزشتہ تجربات و حوادث جنہیں فراموش کر دیا گیا، مزید گہرائی پر پہنچنے کی نا آسودہ تمنائیں، تحریمات کے تحت و باقی گئی خواہشات اور "TRAUMATIC" تجربات جن کی بیداری بعض اوقات خطرناک بھی ثابت ہو سکتی ہے (تحلیل نفسی یہیں تک پہنچ پائی ہے) اس کے بعد شخصیت کے وہ بیدار ترین گوشے آتے ہیں، جنہیں ٹرونگ نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا اور جہاں

علامات کی اولین صورتوں یعنی "ARCHETYPES" اور "PRIMORDIAL IMAGES" نے جنم لیا۔ شخصیت کی ان تمام جہات سے وابستہ مختلف النوع اور بظاہر پُر تشاؤ سلسلوں میں علامت سے شیرازہ بندی ہوتی ہے ویہی نہیں بلکہ "LIBIDO" ANALOGUE کی اصطلاح سے ٹرونگ نے علامت کے اس عمل کی وضاحت بھی کی، جس میں نفسی توانائی اپنی اصل سے بلند ہو کر تخلیقی مقاصد کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہے اس کے بقول،

"توانائی کو تبدیل کرنے والے نفسیاتی عمل کا نام ہی علامت ہے"۔ لہ

علامت کے سائیکی کے بطون سے جنم لے کر خارج میں آنے کے عمل کی پروگنوف نے
یوں وضاحت کی ہے :

" ایک طرف معاشرے اور پہلی توانائی میں اظہار کے لیے تناؤ سے نفسی توانائی
نشوونما پاتی ہے تو دوسری طرف معاشرہ نفسی توانائی کے حوالے سے اور
اس کی مطابقت سے کارکردگی کا اظہار کرتا ہے، ان دونوں کو ملانے والا
رابطہ علامت ہے ۔^۱

آیہ پروگنوف نے اپنی ایک اور کتاب میں بھی باطن کے خارج میں آنے کی توضیح کی
ہے اور بہت خوب کی ہے۔ اس کے بقول :

" ہر تخلیقی فن کار کے لیے خواہ وہ کسی بھی شعبہ فن سے وابستہ ہو اس کا فن
داخلی مشاہدہ ہے جسے وہ صورت پذیر کر دیتا ہے۔ اور اس داخلی مشاہدہ
کو ایسا انداز اور معنی خیز انداز سے خارج میں لانا ہی کسی فن کار کے لیے
سب سے بڑا چیلنج ہے۔ اور بحیثیت تخلیق کار وہ اسی معیار پر پرکھا
جائے گا ۔^۲

علامت سے وابستہ سوالات میں دو سوال بے حد اہمیت رکھتے ہیں :

۱۔ علامت سے تخلیق کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے یا اخفاء ؟

۲۔ انفرادی اور اجتماعی سطح کی علامت کی کیا اہمیت ہے ؟

اس سلسلے میں سب سے پہلے تو شخصیت کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ جس کے ضمن میں
یہ نکتہ اساسی ہے کہ متنوع و متضاد اور باہم متضاد نفسی میلانات اور رجحانات شوری

^۱ "JUNG'S PSYCHOLOGY AND ITS SOCIAL MEANING" p.182

^۲ "DEPTH PSYCHOLOGY AND MODERN MAN" p.27

مقام اور لا شعوری محرکات کے میدان کارزار میں شخصیت، ایک نقطہ توازن کا نام ہے۔ ہر ایک کی اپنی اپنی شخصیت ہے۔ اس لیے تخلیق کار کے لیے اپنی شخصیت اور قاری کے لیے تخلیق کار کی شخصیت کے تصورات قطعی طور سے دو جدا گانہ چیزیں ہیں، اور لا شعوری کرداری محرکات کی بناء پر خود تخلیق کار بھی اپنی شخصیت سے کلی طور سے واقف ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ اس لیے تخلیق کار بھی یہ نہیں سمجھ سکتا کہ وہ اپنی تخلیقات میں بعض امور پر کیوں تھرتھرتا رہتا ہے۔ چنانچہ پسندیدہ تشبیہات محبوب استعاروں اور بعض تراکیب پر خصوصی زور دیتے رہنا فونہی یا محض حسن بیان کیلئے ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کے پیچھے مخصوص نفسی عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ علامت اسی بناء پر بے حجابیت اختیار کر جاتی ہے کہ لا شعور سے براہ راست رابطے کی بناء پر لا شعور میں کھنسنے والے رومن ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے علامت سے شخصیت کا جو انظہار ہوتا ہے وہ مکمل نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ شخصیت کے کل پر محیط ہوتا ہے۔ بلکہ علامت سے شخصیت کے صرف وہی پہلو اجاگر ہو سکتے ہیں جو براہ راست لا شعور کی زد میں آتے ہیں۔ اسی طرح اگر علامت کو اخفا کے لیے استعمال کیا جائے تو وہ بھی تمام شخصیت کا اخفا نہ ہوگا بلکہ صرف ان پہلوؤں کا جو منفی حیثیت کی وجہ سے شخصیت کے لیے مضرت ہو سکتے ہیں۔ یہ اخفا نفسیاتی لحاظ سے بہت اہم ہے کہاں سے بھی شخصیت کے مثبت رجحانات کے انظہار کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے۔ دراصل انظہار اور اخفا کا عمل نفسیاتی لحاظ سے یکساں اہمیت رکھتا ہے کہ یہ شخصیت کے سکے کے دودھ میں ہیں۔ اس لیے علامت سے جن عوامل کا انظہار مقصود ہے۔ اخفا کا عمل بھی انہی عناصر کے لیے باعث تقویت بنتا ہے۔

اس تمام عمل کو DEPTH PSYCHOLOGY کی اصطلاح نمایاں سائیگی "ORGANIC PSYCHE" سے سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ آبرا پر دگوف کے الفاظ میں :

یہ نامیاتی سائنسی انسانی عضویت (ORGANISM) کی حکمت کا وہ پہلو ہے جو فرد کی جدوجہد کے لیے تعین مقاصد سے نشوونما کا انداز متین کرتا ہے۔ اس عمل کی تکمیل متنوع ذرائع سے کی جاتی ہے۔ لیکن اس کا مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ افراد کو اپنی زندگی کے لیے معافی مہیا کیے جاتے ہیں۔۔۔۔۔ ان کا جو ہر سائنسی کی تصور سازی کی صلاحیت میں تھاں ہے۔ یہ تخیل کی پیداوار ہیں۔ لیکن یہ بے یگی اور بے مقصد فینشی نہیں۔۔۔۔۔ بلکہ نامیاتی سائنسی سے جنم لینے والے معافی علامات کے روپ میں انسانی عضویت کی فطرت کے سرچشمے سے پھوٹتے ہیں۔ یہ بیا کی مانند ہے جس کی فطرت میں آشیاں سازی و دیوت کی گئی ہے۔۔۔۔۔ فرد میں سائنسی اس حد تک ارتقا کر جاتی ہے کہ پہلے علاماتی تصورات بعد ازاں الفاظ اور پھر فکر کے ذریعے سے عمل زیست کے لیے ایک راہنما ستارے کا روپ دھار سکتی ہے ! ملے

انفرادی سطح پر علامت کے کردار کے مطالعے کے بعد اجتماعی سطح کا جائزہ لینے پر قاری کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تخلیقاتی کام کرتی ہے۔ وہ دونوں ذہنی لحاظ سے مختلف مقامات پر ہوتے ہیں اور دونوں کو بھی ایک سطح پر نہیں ہو سکتے۔ یہ تخلیق ہے جو دونوں کو ایک سطح پر ملانے کا فریضہ کرتی ہے۔ دونوں میں اس رابطے کی نوعیت اور دوران کا انحصار اس امر پر ہے کہ تخلیق کار نے انہار کے لیے کن وسائل کو اپنایا۔ انہار کے دیگر عناصر سے قطع نظر کرتے ہوئے علامت کا جائزہ لینے پر سب سے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ کیا علامت تخلیق کار کے

سائیکی کی گہرائی سے چھوٹی، نیشن کے طور پر اپنائی گئی یا شعوری کاوش سے وضع کی گئی۔ اہل تخلیق کاریں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ اشیاء اور افراد میں بنیادی شوق کی تقسیم بہتر طور سے نہیں کرتا بلکہ زندگی کے دیگر جذباتی روابط اور بیجا فیثرات کی تحلیل و تشریح بھی اس کے لیے مشکل نہیں بلکہ ٹرونگ کے بموجب تو وہ اپنے وجدان سے دنیا کو آنے والے اور کی جھلک بھی دکھا سکتا ہے۔ علامت براہ راست لاشعور کے اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ اس لیے یہ بطون تاریکی وہ روشن بن جاتی ہے۔ جس سے روشنی کی کرن آسکتی ہے اور اجتماعی لاشعور کی بنا پر یہ ایک فرد واحد یعنی تخلیق کار کی سائیکی سے ابھرنے کے باوجود سب کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ٹرونگ نے اہل قلم کو جو اجتماعی مرد "COLLECTIVE MAN" کہا تھا تو وہ اسی بنا پر تھا اور اسی میں علامت کی اہمیت مضمر ہے کہ یہ ایک کی نہیں سب کی ہے۔

دھرتی، برگز آئیل

انسانی زندگی معاشرہ اور کتبہ میں ماں کی اس لیے اہمیت ہے کہ وہ ناموجود کو وجود میں لاتی ہے، تولیدی عمل کے تمام حسن کی جوت کو ایک پیکر میں منتقل کرتی اور اس وجود، ہض کو عالم موجودات کے تقاضوں سے عہدہ بھاری کے قابل بناتی ہے۔ یہ عمل کارکردگی کی اساس میں جہلی ہی، لیکن کائنات کی تاریخ کا اہم ترین وقوعہ ہے۔ اتنا اہم کہ اسے زمین سے چاند کے الگ ہونے کی مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ جب جدید سائنس اپنی تمام تحقیقات اور آلات کے باوجود تولیدی عمل کی جزئیات سے مکمل آشکابہی حاصل کرنے میں ناکام رہی ہے تو ہزاروں برس قبل کے انسان کی لاعلمی کا اندازہ بآسانی لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ عورت اس کے لیے ناقابل فہم عہدہ اور پہلی تھی۔ نہ وہ حیض کو سمجھ سکتا تھا اور نہ ہی حمل اور پیدائش کو! — حتیٰ کہ منی فعل کو بھی تولید کے ساتھ مشروط نہ کر سکا، نتیجہ یہ نکلوا کہ اس عہد کے مرد کے نزدیک

عورت پُرا سرا سحرانہ قوتوں کی حامل تھی۔ ایام حیض میں وہ اور بھی پراسرار ہو جاتی تھی۔ عورت کی اس پُرا سرا ریت نے اسے مرد پر جب فوقیت دی تو جہاں انفرادی طور پر وہ اس کی محبت میں سرشار ہو کر بندہ بے دام بنا دیا اجتماعي طور پر ماورائے سروا ہی پر مبنی معاشروں نے جنم لیا۔ ایسے تمام معاشروں کی اساطیر میں عورت پُرا قوت دیوی ہوتی تھی۔ ایسے ہی معاشروں میں زمین کی زرخیزی میں یقینی اضافے کے لیے کھیتوں میں جنس مجامعت کی صورت میں زرخیزی کی رسوم متنوع طریقوں سے ادا کی جاتی تھیں، جس سے ماں کے مختلف آرکی ٹائپس نے جنم لیا۔ دھرتی، ماما، مادیر وطن، نظام ادب بچوں کو کھا جانے والی ماں ان آرکی ٹائپس کی مختلف صورتوں میں سے چند بے حد معروف صورتیں ہیں۔ ایسی صورتیں جنہوں نے بعد میں میسنڈر، عوامی کہانیوں اور محروطمس کی داستانوں کی صورتوں میں انسانی تخیل پر عیشہ ہمیشہ کے لیے غلبہ پالیا۔

عورت ماں کی صورت میں دو گونہ کردار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک توجہ کی سیدش سے اپنی شادی سے وابستہ تعلقوں کی تکمیل کے معاشرہ کی تباہ اور فروغ میں اپنے کردار کی تکمیل کرتی ہے۔ یہ ماں کا اجتماعي پہلو ہے۔ لیکن اس کا انفرادی پہلو یہ ہے کہ وہ صرف اپنے بچوں کی ماں ہے۔ فن کا مادہ تخلیق کی آسودگی کے مانند اس کی تولیدی مسرت بھی انفرادی کاوش کا اثر ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے سامنے صرف اس کا اپنا بچہ ہوتا ہے۔ ادھر بچے کے لیے بھی صرف اس کی ماں ہوتی ہے۔ بچہ تحفظ نگہداشت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خوراک کے لیے ماں کا محتاج ہوتا ہے۔ اس کے نفسیاتی اثرات بے حد گہرے اور دور رس ہوتے ہیں۔ ابتداء میں لڑکا اور لڑکی دونوں ایک ہی طرح ماں کے محتاج ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں دونوں جدا گانہ عوامل کے متنوع رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ایڈی پس الجھاؤ اور ایکٹرا الجھاؤ اس تعلق سے وابستہ لاشعوری جنس

احساسات کو جاگر کرتے ہیں۔ یہ عہد طفلی میں ہوتا ہے اور نارمل افراد کے لاشعور میں جاگزیں رہتا ہے لیکن بڑھتی عمر کے ساتھ ساتھ ماں بچے کا تعلق نئے نئے روپ اختیار کرتا جاتا ہے، جس کی ایک انتہا پر کھڑا مرد تمام عمر لائق بچہ بنا رہتا ہے تو دوسری انتہا پر ماں کو تحفظ دینے کی سہی میں وہ لاشعوری طور پر دنیا کی ہر عورت کے بچے باپ بن کر رہ جاتا ہے۔ بچے کی شخصیت پر ماں کے اثرات کی ایک صورت پسند و ناپسند کے تجزیہ میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ مرد جس عورت کو بلا وجہ پسند کرتا ہے (یا ناپسند) اس کا تجزیہ کرنے پر بیشتر صورتوں میں ماں کی تلاش (یا اس سے فرار) کا جذبہ کارفرما نظر آئے گا۔ لڑکی جب بھی کسی مرد کو پسند کرتی ہے تو اس کے تحت لاشعور میں اپنی ماں اور باپ کے تعلقات کا انداز موجزن ہوتا ہے کہ مرد سے جنسی یا جذباتی تعلقات کے تعین میں وہ اپنی ماں ہے (یا اس کے برعکس) یہ ایک بہت بڑی جذباتی الجھن ہوتی ہے، جس سے عورتوں کی کثیر تعداد تمام عمر چھٹکا حاصل نہیں کر سکتی۔ یہ الجھن اور اس سے جنم لینے والا اعصابی تناؤ اور جذباتی قیاس اس بنا پر براہم ہیں کہ جب خود اس کی ماں بننے کی باری آتی ہے تو اسے پھر یہ انتخاب کرنا ہوتا ہے کہ وہ اپنی ماں جیسی ماں بننے یا اس کے برعکس انصیاتی طور سے بانجھ ہونے والی عورتوں میں سے بعض اسی الجھن سے فرار کا لاشعوری انداز اپنا کر ماں بننے کے جھنجھٹ سے نجات پالیتی ہیں۔

حیاتیاتی لحاظ سے عورت کی یہ بہت بڑی فریئریشن ہے کہ وہ جنس مخالف کے تعاون کے بغیر ماں نہیں بن سکتی۔ عورت غبارہ بن کر کتنی ہی اونچی کیوں داڑ جاتے مگر اسے یہ احساس رہتا ہے کہ اس کی ڈور کسی اور کے ماتھے میں ہے۔ عہد طفلی میں جو جذبہ جنسی تجسس کی صورت میں اظہار پاتا تھا وہ اب بعض عورتوں میں اچھی خاصی اوبسیشن کی صورت اختیار کر جاتا ہے جس کے نتیجے میں جنسی فعل

سے گریز صرف اپنی جنس سے رجوع اور عام زندگی میں مروانہ انداز و اطوار طرز گفتگو یا لباس اپنانا اس کی معروف مثالیں ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ کر کے (یا نہ کر کے) وہ اور سب کچھ حاصل کر سکتی ہیں۔ لیکن ماں نہیں بن سکتیں۔ اور اکثریت غالباً ماں نہ بننے کے لیے ہی یہ نفسیاتی ہتھکنڈے اپناتی ہے۔ اس کے برعکس دوسری انتہا پر ایسی بے صبر بھی ملتی ہیں۔ جو اجازت نامے اور دخلکش شدہ طریقوں کے چکر میں پڑے بغیر ہی ماں بن جاتی ہیں، خواہ ناک چوٹی کا تگر گھروائے نکال ہی کیوں نہ دیں یہاں دیکھیں تو جنسی فعل کا ارتکاب یا اجتناب یا واسطہ طور پر ماں بننے (یا نہ بننے) سے متعلق قرار پاتا ہے۔

کنبد، معاشرہ، قوم، ملک کی تشکیل و تعمیر میں ماں کے کردار پر ہمیشہ سے ہوندر دیا جاتا رہا ہے۔ وہ غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ ایک بہت بڑی حقیقت ہے کہ بنیادی طور پر ماں اور بچوں کا رشتہ انفرادی اور نجی حیثیت رکھتا ہے اور یہ تعلق اتنا اہم ہے کہ ماں کے ہونے یا نہ ہونے سے فرد کا شعاریزیست تبدیل ہو کر اسے کیا کچھ نہیں بنا دیتا۔ ماں، بچہ اور بالخصوص ماں اور بیٹے کے نفسی تعلق کی تشریح میں ائیڈی پس ایچاؤ کے علاوہ بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں ماں سے وابستہ اساسی نفسیاتی اور حیاتیاتی وقوعات کا جذباتی تار و پود اور اسی تناظر میں جدید اردو نظم میں ماں سے وابستہ جذبات و احساسات کے تخلیقی اظہار کے مختلف ہیروئن کا مٹا دیا جائے گا۔ لیکن ان امور کو طوفان رکھتے ہوئے کہ شاعر جب ماں کی موت کے گھمبیر تجربہ اور اس کے نتیجہ میں منفرد کردار سے دوچار ہوتا ہے تو کیا ہوتا ہے، کیا جذبہ کی شدت آگ بن کر تخلیقی شعور کو خاک کر دیتی ہے یا ترنخ سے وہ تخلیق کا منصب پالیتی ہے۔

والدہ مرحومہ کی یاد میں "اقبال کی ان چند نظموں میں سے ایک ہے جو اپنے تاثر کی گہرائی کے لحاظ سے ہر عہد کے قارئین کے لیے کشش رکھتی ہے۔ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ ہر عہد کے قاری کی ماں بھی ہوگی۔ اور اس نئی نئی نیک دن نصرت بھی ہونے لے شاید اسی لیے نظم کا آخری شعر:

آسمان تیری حمد پر شبنم افشانی کرے

سبز نور ستاروں گھر کی نگہبانی کرے

لا تعداد قبروں کے کتبوں کی صورت میں زندہ و جاوید ہو گیا۔

اقبال کو اپنے مخصوص شاہراہ مسک کی بنا پر اجتماعیت کا شاہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس نے غزل ایسی دروں بین صنف کو بھی قدیم غزل کی اصطلاح میں وارداتِ تلبیہ بنانے کی سعی نہ کرتے ہوئے اپنے اجتماعی فلسفہ کی ترسیں اور قومی ابلاغ کا ذریعہ بنایا کچھ یہی حال اس نظم کا بھی ہے۔ ماں کی موت پیشے کے لیے بہت بڑا سانحہ ہوتی ہے۔ بیٹا خواہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو جائے وہ تحفظ کے نفسی احساس کے لیے ماں کے سامنے ہمیشہ ہی بچے بنا رہتا ہے۔ بقول اقبال:

زندگی کی اوج گاہوں سے اتر آتے ہیں ہم

صحبتِ مادر میں طفلِ سادہ رہ جاتے ہیں ہم

لیکن یہ سانحہ صرف اسی کے لیے عظیم ہے کہ باقی دنیا پر اس کے اثرات سفر ہوتے

ہیں۔

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے اپنی ذات کی نفی کی ہے۔ یہ نظم اس کی بہت اچھی مثال بن جاتی ہے کہ اس ذاتی سانحہ کو بھی عمومی رنگ میں فلسفیانہ صورت کے ساتھ یوں مملو کیا کہ والدہ مرحومہ کی یاد میں "ہر بیٹے کی نظم بن جاتی ہے۔ گویا یہی

اشعار کی اس نغم میں صرف پانچ اشعار ایسے ہیں۔ جن میں ایک بیٹا اپنی ماں کو یاد کرتا ہے۔

کس کو اب ہوگا وطن میں آہ! میرا انتظار
کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار
خاک مرقد پر تیری لے کر یہ فریاد آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں کس کو یاد آؤں گا
تربیت سے تیری میں انجم کا ہم قسمت ہوا
گھر مرے اجداد کا سرمایہ عزت ہوا!
دفتر ہستی میں تھی زریں درق تیری حیات
تھی سراپا دین و دنیا کا سبق تیری حیات
عمر بھر تیری محبت میری خدمت گرہی
میں تیری خدمت کے قابل جب ہوا تو چلی

باقی تمام اشعار میں زندگی کے جبر و رد و الم کی کیفیات کا فلسفہ موت کے ہاتھوں زندگی کے شکست نہ کھانے کی داستان رقم کی ہے (فرد کی موت کو اجتماعی رنگ میں دیکھنا اقبال کو بے حد مرغوب ہے، اس ضمن میں قاضی زینت عابدی کی مثال بھی دی جاسکتی ہے، اور اسی میں اقبال کی اس نظم کی تاثیر نہاں ہے۔ یہ روایتی قسم کا نوحہ نہیں، نہ ہی اس میں شدت غم کی پیدا کردہ وہ جذباتیت ہے جس کی بنا پر بعض اوقات ایسی نظمیں الم کی پیچمن سے عاری ہو کر محض ماتمی اشعار کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہیں۔

ماں کی موت بچہ میں جن نفسی کیفیات کو جنم دیتی ہے، اپنے اثرات میں وہ ہروں کے پیچھے دائروں کے مانند ہوتی ہیں۔ تخلیقی سطح پر غم دیا کسی بھی شدید اور

گھرے یہ جان کے اظہار سے گو گیتا رسس ہو جاتا ہے۔ پھر بھی اپنی تمام تر پہلو داری کے باوجود شاید اس کا معضلات کے حوالہ سے اظہار ممکن نہیں ہے۔ اسی لیے ماں کے انتقال پر کس گئی بیشتر لنگھوں میں ذاتی اور جذباتی ہونے کے برعکس شرار نے عمومی صورت اپنائی۔ اس انداز کی ایک بہت اچھی مثال یوسف ظفر کی نظم موتی، سیپ، سمندر لہ پیش کی جاسکتی ہے۔ نظم کے آغاز میں ایک بیٹا اپنی پچھڑی ماں کا ماتم کر رہا ہے:

میں بچے ہوں

میری ماں کا درد میری نس میں بسا ہے۔

یہ بچہ ماں کو اس درد کے حوالے سے یاد کرتا ہے جو اس نے اس کی پیدائش کے وقت محسوس کیا لیکن یہ احساس بھی رہتا ہے:

اس کا درد بھرا دل — میں

اس کے درد کا حاصل — میں

اس کے دکھ کا حاصل — میں

درد کا یہ رشتہ اب وجود کا رشتہ بن چکا ہے۔ موت اس رشتہ کو مزید استوار

کرتی ہے:

تیں نے اس کو مٹی میں بٹویا۔ تو اس کا غم پایا۔۔۔ اور اس درد غم اور موت کے باہمی تعلق سے اس کی زندگی کا انداز متعین ہوتا ہے:

درد ہے میرا ماں جایا

دکھ ہے میرا بسایہ

میں نے ان دونوں کو اپنی ماں سے پایا۔

موت سے بچھ کو پیار ہے جس کو میری ماں نے اپنا یا۔

جہاں بچک ماں کے نوحہ کا تعلق ہے تو یہ نظم یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن چھ مکہ بیٹے کے سینہ میں شاعر کا دل دھڑکتا ہے۔ ایسا شاعر جو اپنے ذاتی دکھ اور ماں کی موت کے حوالے سے خارجی زندگی کے رشتوں کی با اندازہ نوچ پھان کر رہا ہے۔ اس لیے اب بیٹے کی جگہ بالغ مرد لے لیتا ہے اور وہ دکھ کے ماروں سے مخاطب ہو کر ان کے غموں کو اپنی خوشیوں سے بدلنے کا حزم کرتا ہے :

کسی کا دکھ جب اپنا تو تم
کسی کے آنسو اپنے گلوں پر پاؤ تم
تو یہ جانو ماں زندہ ہے
ہاں زندہ ہے

جدید علامت نگار شعراء نے ماں کے لیے با موم و رخت کی علامت استعمال کی ہے بلکہ اس میں بھی اگر نہ یاد وہ تحفیں چاہیں تو برگد کی علامت ملتی ہے۔ ایسی عمر پیلے بازوؤں ایسی شانیں اور گنگنا سایہ یہ سب مل کر ماں کے لیے موزوں ترین علامت بن جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ”برگد“ کی اساطیری اور روحانی حیثیت داتا گیدڑ کے حوالے سے (پیش نگاہ دہے۔ اور یہ امر بھی کہ پنجابی میں ماواں تختیاں چھانواں کہا جاتا ہے۔ زندگی کی کڑی دھوپ اور وقت کی جلیقی دوپہر میں ماں واقعی تختہ شی چھاؤں بن کر ”برگد“ کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

برگد کو ماں کی علامت قرار دینا اس لحاظ سے معنی خیز بھی ہے کہ ماں نموش ہے جب کہ برگد کا پتھر بڑا نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو یہ علامت اجتماعی لاشعور میں ماں کے ایچ کی طرف اشارہ ہی نہیں کرتی بلکہ ماں سے وابستگی کی نفسی اسٹیج بھی مہیا کرتی ہے۔ یعنی وہ اس کے لیے پناہ گاہ تو ہے لیکن قوت اور توانائی کی مظہر بھی ہے وہ قوت

نمو بھی رکھتی ہے اور حیات بخش بھی ہے۔ بیشتر شعرا نے شجرہ اپٹیر کے حوالے سے ماں کی تختہ دی چھاؤں ایسی شفقت کو اپنی ذات کا استعارہ بنایا ہے۔ اس ضمن میں احمد ظفر اور زاہدہ صدیقی کی نظموں میں ”ماں“ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ احمد ظفر نے ”ماں“ (مطبوعہ سیپ ۱۳) کا نوحہ تو نہیں کہا لیکن انداز ایسا ہے کہ پیڑ کے حوالے سے ماں کی اور اپنی زندگی کی کئی جہات اجاگر کر دی ہیں:

پیڑ کی پھال بدن ہے تیرا
یہ وہ آنکھیں،

برگ و بار سے عاری شاخیں،
سوکھے پتے تیرے ہونٹ ہیں
خاموشی آواز کا پیکر،

چاک گریباں تیرے بیٹے،
پھول ہیں جن کی دھبی خوشبو،
دشت و دمن میں پھیل رہی ہے

زاہدہ صدیقی نے ”ماں“ (مطبوعہ: اوراق، نومبر دسمبر ۱۹۷۷ء) میں برگہ کے حوالے سے اس آسودگی کی عکاسی کی ہے، جو اولاد اپنی ماں سے حاصل کرتی ہے اس کے ساتھ ہی بلا مساو خیر چھاؤں دینے والے درخت کی مانند ماں کی مائتہ کو یوں اجاگر کیا ہے:

وہ سبز برگہ

مسافت کے مارے ہوئے بہر دوں کا محافظ،

جو سایہ تو بخشنے،

گھبراہٹی خاطر،

کبھی رہروں سے کوئی ٹھنڈا سایہ نہ مانگے۔

انہیں اپنے سائے تلے ،

جاگزیں دیکھ کر ،

سبز ہوتا رہا ،

ناہدہ صدیقی کی اس نظم کے ساتھ خاتون غادر کی تین مصرعوں پر مشتمل نظم "ماتا"

(مطبوعہ : نمونہ ، اگست ، ستمبر ۱۹۷۶ء) کا مطالعہ کرنے پر درخت کا ایک نیا حوالہ

پتا ہے :

دور دیہ پیروں کا جھروٹ ،

مانگڑ پر ،

دھوپ نہیں ہے ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" (مطبوعہ : سیپ ۷۱ء) اور "نوحہ" (مطبوعہ : سیپ ۶۵ء)

میں ایک ہی تجربہ کی دو جہات اجاگر کی ہیں ، "نوحہ" میں بھی درخت کا حوالہ دیتا

ہے ،

شاخ ٹوٹی ،

توزیں نے اس کڑی شاخ کو بھی ایسے نگل ڈالا ہے ،

جیسے کوئی پتا بھی نہیں سرکا ،

ہزاروں بار اب آئیں بہاریں اور لاکھوں ٹہنیاں پھوٹیں ،

گر میری تڑپتی ہوئی کینوس پہ جو یہ دھپ گرا ہے ،

اب بہاروں میں ہرا ہو گا ،

تو اک زخم کی صورت ہو گا ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" میں ماں کی آوازوں کے انگ روپ کا حوالہ سے پہچان کی

ہے، چنانچہ آوازوں کا گنبد، چاندی آوازوں کا مرتد، آوازوں کے شعلے، آوازوں کے رنگ وغیرہ سے جو کائنات ابھارے، ان سب کی خاموشی سے نفی کرتے ہوئے موت کو ابھارا ہے۔

میرا جسم بھی،
تیری آوازوں کا مرتد،
اندراک طوفان تھا،
آوازوں کے شعلے پہنچ رہے تھے،
باہر،
ہو کا عالم،

ماں کے بارے میں کہی گئی یہ تمام نظمیں موت کے حوالے سے معرض وجود میں آئیں، اس لیے ان کے اظہار میں ایک خاص قسم کی کوتاہی ملتی ہے۔ لیکن سلیمان اریب کی نظم خود فراموشی "مطبوعہ شب خون، جولائی ۱۹۶۶ء" اپنی تلخی میں پریم چند کے افسانہ "گفن" کی یاد دلاتی ہے، ہر چند کہ حادثہ کی نوعیت جدا گانہ ہے۔ اقتصادی حالات کی تلخی، اس کا رد عمل اور ان سب سے گریز یہ ہے اس نظم کا موضوع، جس کا نقطہ خروج، گوہر مادہ کی صورت میں آتا ہے،

خیال آیا چلو آج جب کہ زندہ ہیں
چڑھا کے انہیں گے دو پھول گوہر مادہ پہ
کہ چاند میں تو کسی ماں کی قبر کیا ہوگی؟
نجانے کیا ہوا جب گھر پہنچ گیا اپنے!

بتایا بیوی نے پھر آج لی کے آیا ہوں؟

دیا کاجب کس بل ٹوٹا
ساحل کی آنکھوں نے دیکھا ،
ہار گیا تھا ،

ممتا سے سیلاب ،
مردہ ہاتھ میں بچریوں تھا ،
جیسے کھلا گلاب !

محسن بھوپالی کی نظم "ممتا" مطبوعہ فنون ، جنوری فروری ۱۹۷۷ء میں ماں کی عظمت اور اپنے بچہ کو جان کی بازی ہار کر تحفظ دینے کی جدت کو جس طرح اجاگر کیا گیا اس کی صداقت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ سبھی ماؤں والے ہیں ، لیکن اپنی "ممتا" کو خود مائیں کس نگاہ سے دیکھتی ہیں ؟ یہ جذبہ ان کے لیے بوجھ ہے یا تمنا امتیاز ؟ اس بارے میں جدیدہ شاعرات نے بہت خوب صورت نظمیں کہی ہیں ۔

اردو کی شعری روایات میں شاعرات کا مسئلہ بھی عجیب رہا ہے ۔ اب سے ایک دو دہائی قبل ہمک شاعرات اپنی شاعری میں "مردہ" نظر آتی تھیں ۔ وہ تخلص کی حد تک ہی عورت سمجھی جاسکتی تھیں ۔ جہاں ہمک شاعری میں نسوانی جذبات نگاری کا تعلق ہے ۔ تو یہ شاعرات یا تو ان کی ادائیگی کی اہل نہ تھیں یا سرے سے انہیں دُعا و تمنا نہ سمجھتی تھیں ۔

بعض شاعرات انقلابی شاعری کرتی رہیں ، لیکن یہ بھول گئیں کہ ملک کے انقلاب سے زیادہ خود ان کے جسم کو ایک انقلاب کی ضرورت تھی ، کشور ناہید پہلی شاعرہ ہے جس نے اپنی نظموں (اور ان سے بھی پہلے اپنی غزلوں) میں نسوانی جذبات و احساسات کی کامیاب عکاسی کی نظموں میں ۔ جنس نگاری کی جن روایات کو

پہرین شاکر اور صائمہ خیری نے سنبھالا اور فہمیدہ ریاض جیسے اس کی منطقی انتہا تک
 لے گئی، اس کی داغ بیل کشورناہید نے ڈالی تھی، وہ قرات کے امکانات کی شاعری ہے۔
 اور اپنی شاعری میں فن کارانہ انداز میں لہنی جنس اور اس سے وابستہ متنوع تقاضوں
 خوشیوں اور پشیمانیوں کی عکاسی کرتی ہے۔ "آہیں" (جسے نام مسافت) میں کشورناہید
 نے اپنی ماں کے حوالہ سے اپنی مامتا کا تجزیہ کیا تو یہ نتیجہ نکلا :

ہماری ماں نے ہمیشہ روٹی پکائی ایسے

کہ ایک تھاپیٹ میں تو اک

گود میں بکتا

مگر نہ حرفہ گراں کہیں اس کے لب پر آیا

میں آپ ماں ہوں ،

مگر میرے لبتہاں کو

آیا کی گود کی گرمیوں نے پالا

مجھے تو آرام ہے کہ ہر روز منہ اند میرے

وہ سامنے والی گیلری سے

منگالوں میں ناشتہ جو چاہوں

پلک جھپکنے میں چائے ، بازار سے خریدوں ،

جو چیز چاہوں

مجھے خبر ہے

اگر یوں ہی میری ماں کی صورت

میری کمر بھی جھکی تو کوئی نہ ساتھ دے گا۔

نہ مامتا کے مزار پر فاتحہ پڑھے گا۔

غرض کہ ہندو میں سارے رشتے

نہ مانتا نہ دلا رکھ ہے

نہ تیرا میرا ہی پیار رکھ ہے

یہ آگئی "اس ممتاز سے کوسوں دور ہے جو جان دے کر مر وہ ہاتھ کی شاخ پر بچے

کا گلاب کھلاتی ہے۔ کاروبار زیست میں ابھی آج کی عورت مردانہ وار جنگ کرنے پر

بجور ہے۔ جس کے نتیجہ میں خود کو پختہ اور مضبوط بنانے کے لیے اسے ایک ایک کر کے

اپنے کو مل احساسات کو دبا کر دیتا ہے۔ جب بچہ خود نہ پائے گی تو مانتا کا چہرہ کہاں

سے چھوٹے گا۔ کشور ناہید نے اس نظم میں جدید عہد کی "مرد عورت" کا المیہ بیان

کیا ہے۔ جیسے وہ آگئی "بھتی ہے، وہ اس کی نفسانیت کی موت ہے کہ زندگی میں

مثبت کی بجائے منفی اعتبار اپنا رہی ہے۔ کشور ناہید نے اپنی نظم جہاں ختم کی۔

فہیدہ ریاض "تین" (ننون۔ اپریل ۱۹۷۰ء) وہیں سے شروع کرتی ہے، جس

آگئی کا عرفان کشور ناہید کو ہوا۔ "تین" اس کا شریں جاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو یہ

دونوں نظمیں مل کر جدید عورت میں مانتا کی موت کا مرثیہ بن جاتی ہیں،

میں ہوں نئے زمانے کی اک عورت

منا کے میٹھے جذباتی نئے سن کر ہنستی ہوں،

یہ سب کیا ہے

مجھے پتہ ہے،

میرے تیرے جسم سے باہر

جسم کا یہ لاماصل چکر، پاگل چکر گھوم رہا ہے۔

میرا ٹنڈا دل کہتا ہے ۔

میری کوکھ میں بیچ پڑا ہے

یہ بچہ پروان چڑھا

میری رگوں اور شریانوں سے

کیچ کیچ مگر جب میرا ہو

تیرے بدن تک جاتا تھا

اس پر میرا دوسری کیا تھا !

میں نے تجھے تخلیق کیا پر کہاں کیا !

”بدن دریدہ“ بڑا ہی نزاعی شہری مجبورِ ثنابت ہوا اور ادب میں جنس سے

الرجح حضرات نے نفیدہ ریاض کو خوب کوسا بھی، لیکن ایک بات ہے کہ عورت

کی جنسی زندگی کے مکمل کوائف نامہ کے لحاظ سے بدن دریدہ قابلِ توجہ ہے۔ اس

ضمن میں یہ نفیس قابلِ ذکر ہیں۔ ”باکرہ“، ”لاؤ“، ”تد اپنا لاؤورا“، ”میرے لال“،

”آکاس پل“، ”اس قدر تروتازہ“، ”دوہا سایہ“، ”نوری“ اور ”پلٹ“ !

لاؤ اپنا تد اپنا لاؤورا

چھو کے میرا بدن

اپنے بچے کے دل کا دھڑکناسنو،

ناف کے اس طرف

اس کی جنبش کو محسوس کرتے ہو تم ؟

بس یہ ہیں چھوڑ دو،

تھوڑی دیر اور اس تد کو میرے ٹنڈے بدن پر یہیں چھوڑ دو۔

میرے بے گلِ نفس کو قرار آگیا،

میرے جیسی! میرے درد کے چارہ گر (لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا)

کتنی دور دور تک

پھیل گئی جڑ تیری

اور بہت گہری

اور بہت گہری

سارے تن میں تو ہے

میرے لال

میرے لال

(میرے لال)

سوتارہ

عذرا ساگر کی ایک نظم خانہ جنگی (مطبوعہ سیدپ ۱۷) کا موضوع ماما ہے اس

میں یہ مصرعے قابل توجہ ہیں :

وہ طلب عجیب تھی کوکھ کی ،

جنہیں نام کوئی نہ مل سکا ،

نہ شناخت ہی کوئی کر سکا ،

عورت کا سب سے بڑا مستکبر یہی ہے کہ ماما کی طلب عجیب ہوتی ہے ، وہ

دوشیزہ اور باکرہ ہو یا شاوی شدہ اور جنس چشیدہ - ہر دو صورتوں میں کوکھ

کی طلب اس کے تحت اشعور میں جاگزیں رہتی ہے ، یہی اس کے جنسی کردار کا اثر

متعین کر کے پیدائش کے حوالہ سے نسوانی شخصیت کے خدو خال با انداز نو دکھاتی

ہے ۔ مرناز رحمن کی نظم "وہ ایک مرد ہے" (مطبوعہ ادب لطیف ، شمارہ خاص ۵۵ء)

میں درم مادر میں بچہ کی موجودگی عورت میں جسمانی کے ساتھ کئی نفسیاتی تبدیلیاں

کو معرض وجود میں لاتی ہے :

بعض شاعرات کے ان ماعتا کا منق انظہار ہے اور اپنے رویہ میں حیوانی دنیا کی اس مادہ سے مشابہہ جس کے لیے نہ صرف نسل کشی کا ذریعہ ہوتا ہے ، اور اس فریضہ کی بطریق احسن تکمیل کے بعد وہ بے معرف ثابت ہوتا ہے لیکن اس کا دوسرا اور مثبت رخ سعیدہ ہاشمی کی نظم تجھ سے کوئی کیا چھین سکے گا۔ (مطبوعہ ، سیپ ۴۳) میں ملتا ہے ۔ یہاں عورت بچوں کے روپ میں اپنے مرد کو اپنے پاس محسوس کرتی ہے ۔

اپنے بدن میں میں نے پیارا اجالے بھر کے
تیری صورت دھڑیروں میں مقید کر کے
اپنے من میں

اپنے تن میں

گھر کے چھوٹے سے آگن میں

امیدوں کے گلاب کھلائے ، آرزوؤں کے چاند تارے ،

میری گود میں کیل رہی ہیں تیرے پیار کی دو تصویریں ،

تیرے دو پھول ، تیرے دو تارے

سعیدہ ہاشمی کی مانند طلعت اشارت بھی ماں بن کر اپنے وجود کا اثبات کرتی ہے ، مگر ان دونوں کے جذباتی رویوں میں فرق ہے ۔ سعیدہ ہاشمی نے اپنے بچوں میں ان کے باپ کا روپ دیکھا ہے ۔ مگر طلعت اشارت نظم راہ گذر (مطبوعہ سیپ ۲۴) میں اپنی بیٹی کے روپ میں اپنی شخصیت کی تکمیل کرتی ہے ۔

طلعت اشارت کی نظم راہ گذر اس لحاظ سے قابل توجہ ہے کہ اس نے یہاں پر بات ختم نہ کرتے ہوئے آخری حقیقت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے ۔ یعنی یہ کہ

بیٹی نے ایک دن اپنا انگ اسلوب زیست متعین کر لیا ہے ۔

یہ خود شناسی کا لہر ہے ماں اور بیٹی دونوں ہی کے لیے ، بیٹی کو آگے کے نئے مناظر و صورت نگاہ دیتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں جب کہ ماں خود کو بہت جھڑکے بعد سوکھی ٹہنی محسوس کرتی ہے ، طلعت اشارت نے اس سے خوفزدہ ہوئے بغیر اس حقیقت کو تسلیم کر لیا :

میں تو اکس پل ہوں وجود اور عدم کے مابین

میری بیٹی ، میری بچی ، تو میری راہی ہے ،

میں تیری راہ گزر ہوں ، میری ننھی بیٹی !

سوال یہ ہے کہ راستہ ختم ہونے پر اور زندگی کے نئے دورا ہے پر خود کو پا کر اس ناہمی پر کیا بیعتی ہے ؟ اس کا جواب دینا زیدی کی نظم ”رخصتی“ (مطبوعہ ، فنون ، جولائی ، اگست ۱۹۷۰ء) سے ملتا ہے ، جہاں گھر سے رخصتی کے وقت عدم تحفظ کے احساس سے بیٹی یوں گویا ہوتی ہے :

اور کچھ دن مجھے اپنے سانسے تھے پھول چن لینے دے

اور کچھ دن مجھے اپنی چھوٹی سی دنیا میں گم رہنے دے

اور کچھ دن مجھے اپنی آنکھوں سے ادھیل نہ کر

میرا دکھ جان کریوں نہ انجمن بن

پیاری ماں !!!

”رخصتی“ میں ایک عام گھریلو فک کے جذبات کا سیدھے سادے الفاظ میں

اظہار کیا گیا۔ ایسے جذبات جن کی صداقت سے کسی کو بھی انکار نہ ہوگا ، لیکن صائر

خیری اور فاطمہ حسن کی نظمیں ماں بیٹی کے جذباتی تعلق کے لیے عجب نفسیاتی تناظر

پیش کرتی ہیں ، صائر خیری کی پانچ مصرعوں پر مشتمل ایک نظم ”مطبوعہ ، فنون

اگست ستمبر ۱۹۷۲ء) میں باپ کے حوالہ سے جس طرح ماں کی محبت کی تحسین کی گئی

ہے۔ وہ بیٹی کی نفسیات پر ایک نئے زاویے سے روشنی ڈالتی ہے۔ اسے ایک کڑا بھلاؤ کا
فن کارانہ ترفیع قرار دیا جاسکتا ہے،
کتنی محبت کرتی ہو تم،
میرے پیارے بابا سے

اچھی امی
اشدم کو
سدا سہاگن رکھے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ سدا سہاگن بننے کی وعادہ حاصل باپ سے محبت کرنے
کا انعام ہے۔ وہ باپ جو حقیقت بیٹی کو پیارا بابا ہے۔

فاطمہ حسن نے بھی اس عنوان سے جو ایک نظم ”مطبوعہ: الفاظ شمارہ ۳۱۳“
۱۹۷۶ء، لکھی، اس میں ماں بیٹی کے تعلق میں، عجیب مریضانہ رجحانات کا احساس
ہو تا کہ جہاں ماں بیٹی کا رشتہ، تحفظ، پناہ یا محبت کا نہیں ہے کیونکہ ماں کے بقول:
میری گود تمہارے لیے بہت چھوٹی ہے۔

ماں بیٹی کی پناہ گاہ بننے کے برعکس اب ماں خود کو اس کی پناہ میں محسوس
کرتی ہے۔ وہ اپنے خاوند سے خود بغاوت نہ کر سکی، لیکن بیٹی کی بغاوت میں اپنے
لیے تسکین پاتی ہے۔

نظم کے مطالعہ کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے، گویا دونوں ماں بیٹی مل کر اپنے
منفی رویوں سے اپنی ذات کے لیے اثبات پیدا کریں گی۔

پروین شاکر نے بھی قصیدہ ریاض کی مانند اپنی نسوانیت کو اپنی نغموں میں
اچاگر کیا ہے، لیکن قصیدہ ریاض کے برعکس ماشگاف بننے کی بجائے انہماک میں
اسی کو ملتا کار چاؤ ملتا ہے، جو ایک تار مل عورت سے مخصوص بھی جاتی ہے، اس

کی نظموں کے تنوع میں نسوانی جنس کے تقاضے بھی ملتے ہیں۔ لیکن پوشیدہ پوشیدہ سے جیسے نظم پرزم " (مطبوعہ، فنون، نومبر دسمبر ۱۹۷۷ء) "یا ایلۃُ النّصک" (مطبوعہ، فنون، دسمبر ۱۹۷۷ء) پر دین شاہ کرنے ویسٹ لینڈ " (مطبوعہ، فنون، اپریل مئی ۱۹۷۷ء) میں ہانجھ پرن کے دورِ رخ پیش کیے ہیں۔ ذہنی اور جسمانی تخلیقی اور تولیدی اور پر دین شاہ کرنے دونوں کی کامیاب عکاسی کی ہے۔ ان دونوں نظموں میں ہارٹ صدف اور چمے موتی اور برسات، خالی سپی اور گھر سے وابستہ تلازمات بھی قابلِ غور ہیں۔ کہ دونوں نظموں میں ان سے معافی کی نئی جہات اجاگر ہوتی ہیں۔ ویسٹ لینڈ " شاعرہ کی ذات روح اور تخلیقی وجدان کے ہانجھ پرن سے عبارت ہے :

نہیں ہانجھ ہو گئی

میری روح کی اداس کوکھ بھی !

(میری سوچ کے صدف میں !

فن کے چمے موتی کس طرح جنم لیا کریں ؟

میں سراپا تشنگی ہوں

اور دور دور تک

ہارٹوں کی آہٹیں نہیں !

(میں شعر کس طرح کہوں ؟)

کہ میں تیرے بغیر

ویسٹ لینڈ ہوں

جب کہ ہانیسیویں صلیب " اس عودت کے بجز جسم کا نوحہ ہے، جو ماں زمین کے

گی، نظم کے پہلے حصے میں اپنی پیدائش سے ماں کے وجود کی تکمیل کا احساس ہے :

کرب میں ڈوبی ہوئی چیخ سنی تو مری ماں ہنس دی تھی ۔

میری آواز نے اس کو شاید

اس کے ہونے کا یقین بننا تھا ،

لیکن یہ لڑکی جس نے خود ماں بن کر اپنی ماں کی مانند نہ صرف اپنے ہونے کا یقین

کرنا تھا ، بلکہ اپنی اولاد کی صورت میں اپنے وجود اور بالواسطہ طور پر اپنی ماں کے وجود

کی توسیع کرنا تھی ، وہ اس میں ناکام رہ کر اپنی ماں کے لیے گویا ایک طرح سے "ویسٹ لائٹ" بن جاتی ہے ،

ماں کی خاموش نگاہیں

مرے اندر کے شہر میں کسی کونپل کی مہک ڈھونڈتی ہیں ۔

اپنے ہونے سے بڑے ہوئی مربوط حقیقت کا سفر چاہتی ہیں ۔

خالی پیپی سے گہر مانگتی ہیں ۔

میں تو موتی کے لیے گہرے سمندر میں اترنے کو بھی راضی نہ تھی

ایسی برسات کہاں سے لائوں

جو مری مرگ ، کہاں روح کو دے !

ہمدردین شاکر کی ایک اور نظم "دست چڑھیوں کے نام کچھ حرف" مطبوعہ فنون

اگست (ستمبر ۱۹۷۶ء) میں بھی ماں کا حوالہ دیتا ہے ۔ لیکن با اندازہ و اگر کہہ چکے جابنے

والے شہزادوں نے گو و غالی کر دی ہے ۔ ماں شہر کی مانند اپنی مائتاک کی دھرتی میں اپنے

وجود کی جڑیں اتارے تختہ چھاؤں لیے موجود ہے مگر اس شہر پر آشیاں نہیں

ہے !

بے سہائے گھر کی تنہا چڑیا !

تیری تارہ سی آنکھوں کی دیرانی میں

چمک چاہئے والے شہزادوں کی ماں کا دکھ ہے !

تجھ کو دیکھ کے اپنی ماں کو دیکھتی ہوں

اور سوچتی ہوں

ساری مائیں ایک مقدمہ کیوں لاتی ہیں ؟

گو دیں پھولوں والی !!

آنگن پھر بھی خالی !!!

پروین شاہ کی ان تین نظموں سے ذہن میں جس ویسٹ لینڈ کا تاثر ابھرتا ہے

اس کے منظر نامہ میں خالی آنگن ، اور اس چڑیا کی طرح ماں اور ایک ایسی عورت

نظر آتی ہے جو خالی تپن بے موتیوں کے کھوج میں گہرے پانیوں میں بھی اترنے کو

تیار ہے۔ لیکن نایافت کا صلہ کیا ؟

(۳)

عرش صدیقی کی نظم ہم بے گھر ہیں ! (سیپ ۸) کا آغاز یوں ہوتا ہے ،

بطن مادر مرا زنداں تھا مرا گھر تو نہ تھا

میں کہ تھا نور کا شیدائی ہوا عاشق

مجھ کو اس خانہ تیرے سے رہا ہوتا تھا

اور میں آزاد ہوا !

وقار عزیز کی نظم حادثہ (سیپ ۸) اس آسودگی کو بیان کرتی ہے۔ جو خنین

محسوس کرتا ہے اور جسے عرش صدیقی نے زنداں قرار دیا تھا۔ وہ اس سے رہا ہوتے

ہونے رہتا ہے۔

اور اک روز خدا جانے کیوں

مجھ کو پہنایا گیا جسم کا میلا ملبوس

بے کراں درد کے سناٹے میں
میں بہت رویا تھا چلایا تھا

ان نظموں کے یہ مصرعے ہونے اور نہ ہونے کے کرب کے منظر ہیں۔ ایک ماں سے
اس لیے قرار چاہتا ہے کہ وہ اپنی غمزدہ شخصیت کو اس نذراں میں مقید نہیں رکھ
سکتا۔ وہ ماں کے شہر پر آشیاں تو بننا سکتا ہے۔ لیکن اس آشیاں کو نذراں میں تبدیل
کرنے کو تیار نہیں کہ وہ مرد ہے اور اس کے سامنے زندگی کا پیچ بچ ہے۔ جبکہ وقار عزیز
کے ہاں اس کے برعکس رویہ ملتا ہے، جین کی جنت شکم مادر ہے۔ اور وہ صرف
اسی دنیا میں ہی خوش رہ سکتا تھا۔

ماں کے حوالے سے مردوں کے ان دور و توں کے تناظر میں جدید نظم میں ماں کی
پیش کش کا مطالعہ کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ عارف عبدالمستین نے اپنے لیے ایک نئی
جہت اپنائی ہے۔ عارف عبدالمستین نے گھریلو شاعری کی جس روایت کو فروغ دیا
اس پر ناقدین نے خاصی خامہ فرسائی کی ہے۔ بیوی سے داہانہ عشق کا اظہار اچھی
بات ہے کہ شاعر کے گھر میں جوتیوں میں مال ڈھنی کوئی صحت مندر روایت نہیں۔ لیکن لا شعور
بھی بڑا چور ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے بیوی کا لگاؤ ماں کی محبت کو کیونچلا کر دینے والا ایک
نفسی وقوع بن جاتا ہے۔ تحلیل نفسی کی اصطلاح میں اسے ایڈری پس الجھاؤ کا فن کا رانہ
انداز سے ترقی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے عارف عبدالمستین کی گھریلو شاعری
کا مطالعہ ایک جدا گانہ مضمون کا طالب ہے کہ تجزیہ و تحلیل کے لیے بہت گہرے پانیوں
میں تیرنا ہوگا فی الحال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے نظم افتاد (مطبوعہ: اوراق
نومبر ۱۹۶۸ء) کی طرف توجہ دلاؤں گا۔ جس میں ماں کا بالکل سیدھا سادا گھریلو روپ
سامنے آیا ہے۔ عارف عبدالمستین کی دیگر نظموں کے مانند افتاد میں بھی بات خاوند
کی زبان سے کی گئی ہے۔ جس سے نظم میں معافی کی دو جہات اجاگر ہوتی ہیں، عورت

بیوی اور عورت ماں، خاوند اور باپ کے ناطے سے مرد بیوی اور ماں کے دونوں روپ پہچاننے پر قادر ہے:

تجھے آرزو تھی،

کوئی تیرے آنگن کے پودوں کو اپنے حسین ننھے قدموں تلے روند ڈالے۔

کوئی اپنے معصوم ہاتھوں سے پھولوں کی ایک ایک پتی ہوا میں اڑا دے،
تجھے آرزو تھی،

کوئی بھولپن کے جلو میں بڑھے اور شیشے کے گلدان کو توڑ ڈالے،

کوئی تیرے چہنی کے برتن اٹھا کر بلا سوچے کجے نہیں پہنچا دے۔
لیکن جب یہ بچے حاصل ہو گئے تو

تیرے ہاتھ میں اب وہ میزان سود و زیاں ہے۔

جو تیرے عمل کو سپاس و فروغ و ثنا کی رفعت سے محروم کرتی چلی جا رہی ہے۔
تجھے اپنے فکر و نظر کی اس افتاد کا کچھ توا حساس ہو گا۔

عارف عبدالمبین نے گہرائی کی حامل اس نظم میں ماں کے اس رویے کی بنیادی
تضاد کو اجاگر کیا ہے، جس کی بناء پر وہ بیک وقت سگی اور سوتیلی ماں لگتی ہے۔

(۵)

جدید اردو نظم میں ماں کی تبیم کی پیش کش کی ان مثالوں سے موضوعات اور
اسالیب میں تنوع کے اظہار کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی اجاگر ہوتا ہے کہ جدید شعراء
کے لیے اس موضوع میں کتنی کشش ہے، شاید لفظ موضوع موزوں نہ ہو کیونکہ ماں
کا رشتہ جہم و جہاں کا بھی ہے، اور آرا کی ٹائپ کے روپ میں اجتماعی لاشعوری
اثرات میں سے بھی ہے ایسے اثرات جو اظہار پانے میں کبھی مانع ہوتے ہیں تو
کبھی بہم، مزید برآں بعض نظموں میں ایسی علامات اور امیہز بھی آتے ہیں جو دھرتی

شہزادان سے وابستہ ملازمت کے ذریعہ اعصاب پر خصوصی اثرات کا موجب بنتے ہیں۔
اس ضمن میں حسن اکبر کمال کی نظم ”دھرتی ماما“ (دھرتی ماما) بڑی اچھی مثال پیش کرتی ہے :

”دھرتی ماما میں شاعر نے زمین اور ماں کی یوں تطبیق کی ہے کہ دونوں ایک
ہو کر مرد کے اندر سوتے بچے کو بیدار کر دیتی ہیں۔ وہ بچے جواب بانٹ ہو کر اپنی ماں سے
دور ہے، لیکن جب :

برکھا برسی

دھرتی کے سینے سے سوندھی سوندھی خوشبو پھوٹی
تو یہ کیفیت ”مہکار کے ساگر میں“ ڈبو کر جس آسودگی کو جنم دیتی ہے۔ اس کی
تصویر کشی یوں کی گئی ہے :

جیسے کوئی ننھا بچہ

ماں کی چھاتی پر پھیلا کے ہاتھ پٹ کر

ممتا کی مہکاریں ڈوبے، سو جانے

بس یہ نہیں میں بھی اس مہکار میں ڈوب رہا ہوں۔

حسن اکبر کمال نے جس جذبہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا بہت سے شعراء نے
اسے اجتماعی روپ میں پیش کیا ہے۔ ان شعراء کے ہاں، ماں انفرادی سطح سے ابھر
کر دیوی ماں، مادر وطن یا اجتماعی ماں کی حیثیت اختیار کر رہی ہے۔ ماں کا یہ
اجتماعی روپ، تحفظ، امن اور عافیت کے اس نفسی احساس پر مبنی ہے جو بچے کو
اپنی ماں سے ملتا ہے یا جس کی اسے اپنی ماں سے توقع ہوتی ہے۔

عارف عبدالمستین کی نظم ”ماں“ (دیدہ دل) ان کی مخصوص سوچ کی آئینہ دار
ہے۔ اس نظم کی ماں دھرتی ماما ہے۔ یہ وہ ماں ہے جو پہلے۔ اجنبی حکمرانوں کے

زنداں کی سختیاں نمود پہ سہم رہی تھی، اس طرح :

تمہاں ماں جیسے ایک طوائف ہو، ایک مطعون پیسوا ہو !

لیکن یہی ماں غیرت کی طویل جدوجہد کے بہت شرمناک اندازِ زندگی سے
رہائی پاتی ہے تو اب اس کے بیٹے :

اور ایسے الجھے گراپنی اسس پا بریدہ ماں کو بھی روند ڈالا۔

تمہاری تینوں نے میرے سینے کے گھاؤ دو چند کر دیے ہیں۔

میرے عزیزو !

میرے سپید تو !!

مورا پیٹوں سے خون پونچھو !

مجھے سنبھالو! میں ورنہ جان بھرنے ہو سکوں گا۔

عارف عبدالمطین کی یہ اولین کاوش نہیں بلکہ آنے والے شعراء نے اس انداز

پر بہت کچھ لکھا، چنانچہ اس سلسلہ میں نارنا سک کی دو نظمیں "ماں" (مطبوعہ

ادب لطیف، خاص نمبر ۱۹۶۶ء) اور "ماں ! مجھے لوری سنا" (مطبوعہ اوراق۔

جون جولائی، ۱۹۷۰ء) خصوصی توجہ چاہتی ہیں۔ "ماں ! مجھے لوری سنا" کا موضوع

جنگ کی تباہ کاریاں اور انسانی اقدار کی بے حرشی ہے۔ ان حالات کے جبر کا شکار

کئے آسودگی اور طمانیت کے حصول کے لیے ماں سے رجوع کرتا ہے،

ماں ! مجھے لوری سنا،

لوری ! جو تیرا فرض ہے،

اور بیس برسوں سے

تیرے ہونٹوں پر میرا قرض ہے

بیس برس سے ماں کے ہونٹوں پر لوری کا قرض واجب کرتا ہے کہ گزشتہ بیس

برس امن و سکون سے عاری رہے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ یہ بیس برس خود ماں کے ہونٹوں پر بھی لودی منجمد کر چکے ہیں۔ نثار ناسک کی دوسری نظم میں ماں فن کار کا انپریشن ہے۔ یہاں ماں شاعر بیٹے کے فن کو سراہتی ہوئی پیار بھری شاباش سے اسے مائل تخلیق ہی نہیں کرتی، بلکہ یہ کہتی ہے :

اور جب مر جاؤں تو مجھ کو

ان ہمدوں میں کفنا دینا

بیٹا! تیرے گیت مجھے پیارے لگتے ہیں،

سرور کامران نے اپنی نظم "صبح کی دعا" (مطبوعہ : اوراق ستمبر، اکتوبر ۱۹۷۵ء)

میں بھی تخلیق کرنے والی ہستی سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے پھلنے پھولنے کی دعا مانگی ہے :

میرے چہرے کو اپنی دھڑکتی ہوئی چھاتیوں میں چھپا،

اپنے باطن کو ظاہر بنا

مجھ پہ ہر بھید کو کھول دے

لفظ کو میرا محکوم کر۔ تاکہ میں

دوسروں کو سفر کی کہانی سنانے کا کوئی وسیلہ بنوں

تاکہ ہر ایک پر میری سوچوں کا سم سم کھلے،

ماں اور امن و آشتی کے موضوع کو شاہد ملک نے "ماں" (مطبوعہ اوراق، اگست

ستمبر ۱۹۷۷ء) غفران بن متین نے "ہو کی وصیت" (مطبوعہ : سیپ، ۱۹۷۵ء)

اور شعور نے تین نظمیں ("فنون"، مئی جون ۱۹۷۰ء) زہر و نگاہ نے "نگار و وعدہ"

(مطبوعہ سیپ، ۱۹۷۲ء) اور شمیم ترمذی نے "واپسی" (مطبوعہ : نگار اگست ستمبر ۱۹۷۷ء)

میں مختلف انداز سے اجاگر کیا ہے، ان نظموں میں امن و تحفظ کے لیے ماں سے خطاب

یوں معنی خیز بن جاتا ہے کہ ماں عورت ہو یا دھرتی کے روپ میں ہر دو صورتوں میں وہ تخلیق کا سوتا ہے اور اس کردار پر انسانی زندگی کی بقا کی ضامن اس پر مستزاد یہ کہ تخلیق کے اس عمل کو چار سی رکھنے کے لیے ماں عورت اور ماں دھرتی دونوں کو امن و امان کی ضرورت ہے کہ اگر یہ نہ ہو تو نوزائیدہ کا مستقبل کوئی نہیں اور آتشیں ہم زمین کو بھج کر دیتے ہیں:

عظیم ماں سو گوار مت ہو

کہ تیرے فرزند نہ روپتے، یہ بوسوں کا لباس کہند اتار دیں گے،
لباس کہند جو موسموں اور باغیانوں کی سازشوں نے عطا کیا تھا،
_____ (ماں)

ہر اک گوشہ ارض کو

ایسے انسان دشمن سے تم پاک کرنا

کہ جو مجرم قتلِ انسانیت ہیں

تمہیں چاہے سر سے کفن باندھ کر شہر و شہر جانا پڑے

ماں کے پاکیزہ آنچل کا پرچم بتانا پڑے

_____ آہو کی وصیت،

امر ہوں

میری اندھی ماں مجھ سے خوش ہے

کہ میں نے

اس کے لیے رنگ کو نسل کو بزم کے ڈھنگ کو سچ دیا ہے۔

زمین اپنے مچلے ہوئے بالکوں سے

یہ کہتی ہے خاموش ہو جاؤ بیٹا،

یہ سوچو کہ میں کس قدر پرسکون ہوں ،

جو اپنے بہادر جوانوں کی لاشیں

تھل سے دل میں چھپائے ہوئے ہوں

—————
 ”تین نظمیں، پہلی نظم“

پہلی نظم کا جذبہ زہرہ نگاہ کی نظم شکست و مدہ میں زیادہ گہمیر ہو کر اظہار پاتا

ہے۔ خطاب یہاں بھی ماں کا اپنے بچے سے ہے، مگر بحیثیت ایک مجرم ،

میرے بچے، میرا احساس اور اقرار دونوں آج مجرم ہیں ،

میں اپنا سر جھکانے اپنی فرد جرم سنی ہوں ۔

تھیں معلوم ہے الزام کیا ہے ؟

وہ مدہ جوانوں کی تقدیر میں لکھا ہے ۔

تحفظ کا ، قہاری آبرو کا سر بلندی کا ۔

(۶)

جدید اردو نظم اب اس خراعی دور سے نکل چکی ہے۔ جب شعراء کو نظمیں لکھنے کے

ساتھ ساتھ ان کا دفاع بھی کرنا پڑتا تھا یا علامات اور ایمجز کے معانی سمجھنا پڑتے

تھے۔ گزشتہ ربع صدی میں جدید نظم نے بے حد ترقی کی ہے ، چنانچہ موضوعات میں

تنوع کے ساتھ اظہار میں جدتوں اور تکنیک میں تجربوں کی قابل قدر کاموشیں

ملتی ہیں۔

انسانی زندگی میں ماں کی اہمیت واضح کرنے کی ضرورت نہیں ، اس لیے اگر

شعری علامات اور ایمجز میں اس کے رنگ افروز پیکر ملتے ہیں ، تو یہ باعث تعجب

نہ ہونا چاہیے۔ جدید نظم میں ماں کی پیش کش پر مبنی اس جائزہ سے یہ امور بطور خاص

واضح ہوتے ہیں۔ شعراء نے بچہ بن کر ماں سے جذبات کی جس سطح سے خطاب کیا وہ

وہ ذاتی اور نبی ہونے کے باوجود ذاتیت کی حامل ہے۔ یہ نکتہ بالخصوص ان نظموں سے مترشح ہوتا ہے جہاں اس کی المناک موت کا نبی حادثہ تخلیقی محرک کا کام کرتے ہوئے برگد اور شجر ایسی علامات سے اظہار پاتا ہے۔ یہ ذاتی غم کا بیتار سس تو ہے لیکن فن کی اس اعلیٰ سطح سے دیگر افراد بھی اس تجربے کے نفسی فوائد میں شریک ہو سکتے ہیں۔

ماں کی تیمم نے ذات کے ساتھ ساتھ اجتماعیت کے روپ میں بھی اظہار پایا ہے بالخصوص جنگ کے حوالے سے لکھی گئی نظموں میں یہ انداز نمایاں تر نظر آتا ہے چنانچہ ماں اور دھرتی ماں دونوں کی تطبیق سے ماں کا ایک اجتماعی پیکر تراشا جاتا ہے۔

گزشتہ دہائی میں کشور ناہید، تمہیدہ ریاض، پروین شاکر، صائمہ فیروزی اور طلعت اشارت نے نسوانیت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کنسوانی جنس سے وابستہ احساسات اور کیفیات کی بے جھجک مگر فن کارانہ تصویر کشی میں خصوصی کام پید کیا۔ ان خواتین نے پہلی مرتبہ اپنے فن کے ذریعے عورت کی جنسی اور جذباتی زندگی کے اہم ترین دعوے کا احساس ہی دکرایا بلکہ مرد شعراء اور قارئین پر ان کی سندرتا کو ملتا، شتیلیا کو شکست بھی کرایا، اور یہ بذات خود ایک کارنامہ ہے مضمون کی رعایت سے گو دیگر شاعرات جیسے ادا جعفری، پروین سید فنا، عرفانہ عزیز، ناہیدہ قاسمی، پروین سحر، شائستہ حبیب اور نسیر انجم بھی وغیرہ کا ذکر نہ آیا، لیکن ان سب شاعرات نے جدید نظم میں عورت پر سے مرو کی اجارہ داری کو جس طرح سے ختم کیا وہ اردو شعری تاریخ کی ایک الگ مگر دلچسپ داستان ہے۔

بہر حال جن شاعرات کے حوالے آئے ہیں، یہ ان کی فضیلت عطاء ہے کہ انہوں نے ماں بن کر (یا نہ بن کر) جو کچھ محسوس کیا ہے اسے تخلیقی پیکر بخش دیا، اوریوں تولید اور تخلیق کے امتزاج سے اپنی نسوانیت کی تکمیل کرنے کے ساتھ ساتھ بدیہہ و نظم

میں اس تجربہ کی خوشبو پھیلا دی !

(۷)

جدید اردو نظم میں ”ماں“ کی تسمیہ کا تہذیبی مطالعہ ختم ہو گیا لیکن اب تک میراجی کا نام نہ آیا، میراجی جو اپنی بیحد اور اس سے بڑھ کر منفرد انداز تخلیق کی بنا پر جہان سے کسی دور میں بھی ٹٹ ڈکیا جاسکتا تھا۔ میرے لیے ایک ہی صورت تھی یا میں میراجی سے آغاز کرتا یا اس پر اختتام کہ میراجی اپنے وجود میں خود ایک دور ہے۔

میراجی نے عمر کے آخری دور میں ”سمندر کا بلادا“ تخلیق کی ! میراجی کی علامتوں میں جس اشکال کی بعض اوقات شکایت کی جاتی ہے۔ یہ نظم اس سے پاک ہے مگر سیدھی اور واضح علامات کے باوجود میراجی کی اکثر نظموں کی مانند یہ بھی ذہن کو کم اور اعصاب کو زیادہ متاثر کرتی ہے۔

اعصاب کیلئے تیج بننے والی چیز اور اس کے اثرات یا عموم و لوک ہو کرتے ہیں۔ مگر میراجی کی یہ نظم ذہن پر عجیب گہر پر پاتا اثرات مرتب کرتی ہے کہ معافی سمجھنے کے باوجود کچھ نہ سمجھنے کا احساس ذہن کو ہانٹ کرتا رہتا ہے، شاید اس کی وجہ لاشعوری مزاحمت ہو جو امتناعات کے باعث پورے معانی اجاگر نہیں ہونے جتنی تضاد کے لیے بوجہ بناؤ پڑے تو کبھی بھی ایسا نہ محسوس ہوگا،

”سمندر کا بلادا“ ماں کا بلادا ہے لیکن کس ماں کا ،

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلاتے بلاتے ،

میرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے ،

کبھی ایک پہل کو کبھی ایک طرہ صفا نہیں سنی ہیں، مگر یہ انوکھی نوا آ رہی ہے ،

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا ،

میرے پیار سے بچے ، مجھے تم سے کتنی محبت ہے ۔ دیکھو اگر یوں کیا ،

تو برا بھلا سے بڑھ کر ذکوئی ہی ہوگا، خدایا! خدایا!
 کبھی ایک سسکی، کبھی ایک تبسم، کبھی مرقعہ تیوری،
 مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔

میراجی نے نظم میں کہیں بھی سمندر یا اس سے وابستہ انجمن استعمال نہ کیے، لیکن
 مصرعوں کا انداز اور ان سے بھی بڑھ کر ان کی صوتی کیفیت ایسی ہے کہ سمندر کی لہروں کا
 احساس ہوتا ہے۔ یہ سمندر متلاطم نہیں، بلکہ لہجے کی تھکن خواہیدہ سمندر کو غلا کر کرتی
 ہے۔ وہ خواہیدہ سمندر جو اساطیری عہد سے انسان کے اجتماعی لا شعور میں موجود ہے۔
 تحلیل نفسی میں پانی بیدارنش کی علامت ہے اور سمندر رحم مادر کی لہروں دیکھنے تو سمندر
 کا بلاوا اور اصل رحم مادر میں مراجعت کی نفسی پیکار ہے۔ رحم مادر جنین کے لیے اسودگی
 کی جنت تھی۔ ایسی جنت کپیدارنش کے بعد بھی جس کا احساس کسی نہ کسی طور پر اس کے
 لا شعور میں جاگزیں رہتا ہے اور یہی موقع پاکر خوابوں میں فینٹسی میں اور تخلیقات کی
 علامات اور انجیز میں ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔

میراجی کی مریضانہ جنسیت پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس نظم میں اس نے ایسی
 کوئی بات نہ آنے دی یہ امر بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ نظم موت سے کچھ عرصہ پہلے
 لکھی گئی یوں رحم مادر میں مراجعت واصل مادر عظمیٰ میں سما جانے کے مترادف ہے یہاں
 سمندر وہ آرکی ٹائپ ہے جو مادر عظمیٰ کے ساتھ ساتھ موت کا بھی منظر بنتا ہے؛
 فقط اک انوکھی ندا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا
 رہی ہے۔

بلاتے بلاتے تو کوئی ذاب تک تھا ہے، نہ شاید تھکے گا،

تو پھر یہ ندا آئینہ ہے فقط میں تھا کہ ہوں کسی کو بلاتے بلاتے،

نظم کے یہ اختتامی مصرعے اس نفسی کیفیت کے نماز ہیں، جہاں بلاتی جانے والی

آواز اور شاعری سائیکی یوں ہم آہنگ ہوئے کہ من و تو کی تمیز مٹ جانے کی مانند یہ شعور بھی نہیں رہتا کہ کون کسے بلا رہا ہے، تو پھر یہ نما آئینہ ہے، کہہ کر میراجی نے اجتماعی لا شعور کے ساتھ اپنے شعور کی یوں تطبیق کی کہ آگہی بجلی کے کوندے کی طرح اس پر یہ منکشف کرتی ہے :

فقط میں تھا کہ ہوں کسی کو بلاتے بلاتے ،

نظم کے محولہ بالا ابتدائی اور اختتامی مصرعوں کے دو مان معافی کی ایک نئی حکومت کے ور بھی واہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ ان سے میراجی نے نظم میں جذبہ کی نئی جہت پیدا کی ،

میراجی نے اس نظم میں مختلف انجیز سے زندگی میں حرکت اور جمود کے تلازمات اور حیات اور موت کی مساوات واضح کرنے کی سعی کی ہے ، چنانچہ گلستان ، کلیاں ، غنچے پھول یہ سب زمین کی زرخیزی اور زندگی کی نمود پذیر قوتوں کے مظہر ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا ہے :

اور پھول کھلتے ہیں اور کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں ،

مزید برآں خشک بے برگ صحرا اور جگولے جو متحدہ ہندوؤں کا عکس بسم بنے ہیں کہہ کر بخرو دھرتی اور بے رونق زندگی کی تصویر تو ابھاری گمراہی کے مصرعے میں زندگی کی شادابی سے حیات کی نمونخش قوت کا اثبات بھی کیا :

مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پر اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں ،

اسی طرح خاموش اور ساکن پر بت کے پہلو میں ، ابلتا چشمہ بسم سوال بننا ہے :
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے ؟

الغرض میراجی نے نہایت نگارنا انداز سے زندگی اور موت ، حرکت اور جمود کی ایکویشن کو یوں اجاگر کیا کہ وہ خود اس کی اپنی زندگی کے لیے ایک بلیغ استعارہ بن

جاتی ہے لیکن اوریہ لیکن "بہت اہم ہے۔ زندگی کے یہ خوش رنگ پہلو گلستان،
 کھیاں، فنجے، پھول، اس میں نہ ہونے" کا احساس اجاگر کرتے ہیں، میراجی نے
 اس مقصد کے لیے آئینہ کا خوب صورت استعارہ نہایت فن کارانہ انداز سے استعمال
 کیا ہے کہ آئینہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی پہنچکچ نہیں ہوتا، آئینہ کا ردان حیات کے
 گزرنے کی کہانی تو دکھا سکتا ہے، اس کے کسی منجملے کی تصویر نہیں بن سکتا اور اسی
 کو میراجی نے مد نظر رکھا ہے :

کہ جیسے گلستان ہی ایک آئینہ ہے ،

اس آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی پھر ضابھری،

ایک اور موقع پر بھی یہی کیفیت ابھاری ہے :

داوی میں ندی ہے ، ندی میں بہتی ہوئی نہا ہی آئینہ ہے ۔

اس آئینہ میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو ٹھننے لگی ہے تو پھر وہ نہ

ابھری، اور ان مصرعوں کے ساتھ اختتامی مصرع مل کر پڑھیں تو واضح ہو جاتا ہے کہ اس
 نے زندگی کے ہونے سے موت کے نہ ہونے کا تصور ابھارا ہے :

تو پھر یہ نہا آئینہ ہے ، فقط میں تھا کسی کو بلا تے بلا تے ،

میراجی نے اپنی اس اہم ترین نظم میں رحم مادر میں مراجعت کے اس مریضانہ
 احساس سے اجتناب کیا ہے جو عام زندگی میں فرد کو نفسی معالج کے کوچ پر شانے کا
 موجب بن جاتا ہے۔ گو میراجی نے اپنی ذات کے حوالے سے بات کی مگر اسے ذاتی فینیشی
 میں نہ تبہیل کرتے ہوئے سمندر کی علامت سے بلا دیا جو ہر شخص زندگی کے کسی نہ
 کسی دور میں کسی نہ کسی انداز سے ضرور سنتا ہے، کوہِ ندا کی پکار، لبیک کہنے والا بھی
 بھاگتا ہے مگر یہ موت کی پکار ہے جبکہ سمندر کا بلا دیا اجتماعی لاشعور کی اس مادرِ مطلق
 کا آرکی ٹائپ ہے جو ہر شخص کے بطون میں موجود ہے۔ وہ مادرِ مطلق جو زندگی دیتی

بھی ہے۔ اور زندگی چھین بھی لیتی ہے۔ جو عورت بن کر جنم بھی دیتی ہے تو دھرق بن کر واپس لے لیتی ہے۔

میراجیؒ ہونے "اور نہ ہونے کے" نقطہ موبہوم کے درمیان ہے۔ دھرقی ماں اسے خوش رنگ پھول دکھاتی ہے مگر عظیم ماں سمندر کے روپ میں اسے ہولے ہولے پکار رہی ہے۔ وہ جانا چاہتا ہے اور نہ چاہنے سے کیا ہوتا ہے کہ ایک دن اسے جانا ہی ہے، سبھی کو جانا ہے؛ کہ ماں زیادہ دیر تک اپنے بچوں سے جدا نہیں رہ سکتی!

صنف

غزل

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ

غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ غیب سے مضامین خیال میں آتے رہتے اور وہ ازار بند میں فی شعر ایک گرہ لگاتے جلتے جب صبح ہوتی تو گریں گن کر اشعار لکھ لیتے، شوق کے بارے میں مشہور ہے کہ ایک خاص کیفیت کے تحت وہ تمام رات کوٹے سے دیواروں پر نر ہر عشق کے اشعار لکھتے گئے حتیٰ کہ صبح کو تمام کمرہ سیاہ ہو رہا تھا، اقبال کی بھی کچھ ایسی ہی حالت تھی۔ وہ عموماً رات کے پچھلے پہر لکھتے تھے۔ اس خاص ذہنی کیفیت کے تحت عالم محویت میں غرق اقبال کو یوں محسوس ہوتا گویا اشعار خود بخود ذہن میں چلے آ رہے ہیں۔ یہ اور اس نوع کی دیگر مثالوں کی صورت میں تو تخلیق تخلیق بالکل سیدھا سادا، ہر قسم کی پیچیدگیوں سے عاری اور کسی مدد تک میکانیکی سامعہ معلوم ہوتا ہے۔ آمد کو مشرق شعراء صرف تسلیم ہی نہیں کرتے بلکہ اسے شعر کا ایک بہت بڑا وصف بھی سمجھا جاتا ہے۔

گواہ کی صورت میں یوں محسوس ہوتا ہے گویا شعر پہلے ہی سے ذہن میں موجود تھا، لیکن تخلیق ہی عمل کا اگر نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو حقیقت برعکس نظر آئے گی۔ بخل گو (یا کوئی بھی تخلیق کار) مصروف تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے اشتراک سے صرف ایک ہی نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور ہر ذہنی میلانات ایک خاص انداز سے تخلیقی شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سنی مسلسل میں مصروف رہتے ہیں۔

امتناعات (INHIBITIONS) کم ہوں تو یہ نفسی میلانات یا آسانی (اظہار پاتے رہتے ہیں۔ لیکن دباؤ کا عمل قوی تر ثابت ہونے پر انہیں اظہار کے لیے لاشعور کی امداد سے ملائی لہا دوں میں چپ چاپ کرنا پڑتا ہے۔ یوں لاشعور کا عمل غیر محسوس طور پر زیر سطح جاری رہتا ہے۔ ان سب کے باہمی عمل اور رد عمل سے شاعر اس مصلیٰ تناؤ سے دوچار ہوتا ہے جو صرف کامیاب تخلیق سے ہی آسودگی پاسکتا ہے، مکمل ابلاغ کا احساس ذہنی بالیدگی اور فخر پر منتج ہوتا ہے۔ اور جس طرح ایک ماں کے لیے اپنے بچوں کی درجہ بندی اور ان میں امتیاز ممکن نہیں۔ اسی طرح تخلیق کار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتے۔

اس مسئلہ کا اگر ظرف نگاہی سے جائزہ لیں تو کئی امور میں تخلیق تولید سے مشابہ نظر آئے گی، جس طرح پیٹ میں بچہ ہونے کے باوجود عورت اس تمام عمل سے نا آشنا رہتی ہے جیسے :

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

سے تبیر کیا جاسکتا ہے، اسی طرح تخلیق کار بھی اپنے ذہن اور لاشعور میں تخلیقی عمل کی کاغذی سے نا آشنا رہتا ہے۔ جس طرح بچے کی پیدائش سے قبل اس کی جنس شکل و شباہت اور دیگر خصائص کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اور بچے کے بارے میں حصول معلومات کے لیے اس کی پیدائش ضروری ہے۔ اسی طرح تخلیق کار

بھی تخلیق سے پہلے اس کے حسن و قبح اور فنی خصائص کے ضمن میں حقی طور سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے جنم کے بعد ہی ایک ماں کی طرح اسے دنیا والوں کے سامنے احساسِ فقر سے پیش کر سکتا ہے۔ ان سطنی مشابہتوں کے علاوہ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جس طرح عورت از خود محاط نہیں ہو سکتی اور اس کے لیے مرد سے جسمانی مواصلت اساسی شرط ہے، اسی طرح تخلیق کار کے لیے بھی خارجی محرک لازم ہے۔ یہ خارجی محرک ذہنی ہیج کی صورت میں وہی کام کرتا ہے جو مرد عورت کے لیے لیکن جس طرح انسانی تناسلی آلات میں مانع حیات متعارف کرا دینے کے بعد مرد کا فریضہ پورا ہو جاتا ہے اور باقی تمام کام عورت کو از خود کرنا ہوتا ہے، اسی طرح خارجی محرک کے ذہنی ہیج بن جانے کے بعد کے تمام مراحل تخلیق کار کے ذہن میں تکمیل پائیں گے، اس لحاظ سے تخلیق کار کے ذہن کو ماوراءِ رحم سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جس طرح ایک ہتی قطرہ "حمل سے دابت تمام اعمال کے اجراء کا باعث بنتا ہے، اسی طرح لاتعداد خارجی محرکات میں سے صرف ایک ہی خارجی محرک تخلیق کار کے شعور کے لیے مہینہ کا کام کرتا ہے۔ لہذا وضع حمل کے درد کو تخلیقی کرب کے ماثل قرار دیا جاسکتا ہے، اور کوئی جہی اچھا تخلیقی کار تخلیقی کرب سے نا آشنا نہ ملے گا۔

تخلیق اور تولید کے اس تقابلی مطالعہ کے ساتھ ساتھ آمد ہی سے مشابہ تخلیق کا ایک اور انداز بھی قابلِ غور ہے، یہ ایک ایسی ذہنی حالت ہے جس میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ماورائی کیفیت میں پاتا ہے۔ تخلیق کاروں کی خود فراموشی اور عالمِ استغراق کی توجیہ کے لیے اگر یونانی اساطیر میں USK کا قصور یا تو فداطون نے انہیں "مہذب فرزانہ" کہا، شاید اسی لیے مشرق میں شعراء کو تلامیذا الرحمن سمجھا جاتا رہا ہے، تخلیق کار کی اس ذہنی کیفیت کو صوفی کے جذب و مستی سے بھی مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، جس طرح صوفی اپنے

سامنے ایک عظیم وجود اور رفیع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہو جاتا ہے اسی طرح تخلیق کار بھی خود سے برتر قوت (الاشعور) سے مبہوت ہو کر رہ جاتا ہے ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

صنف کسی شعبہ ادب ہی کی نمائندگی کیوں نہ کرتی ہو اور تکنیک کے ضوابط خواہ ذہنی ہنر خواہ ہی کیوں طے کرادیتے ہوں، لیکن تخلیق کار کی نفسی کیفیات ایسی شعیبہ اور قوی ہوتی ہیں کہ آگینے تندی صہبا سے گچھلا جائے ہے، جیسی حالت ہو جاتی ہے، "تندی صہبا" میں کہ تخلیق کار کے تحت اشعور میں رواں دواں میلانات اظہار پانے کیلئے تو کوشاں ہوتے ہی ہیں، اس پر مستثنا ولاشعور کے نہاں خانہ میں ہر فنون خواہشات اور ان کے آسیب بھی نفسی محرک کی صورت میں بھییں پل بدل کر آتے رہتے ہیں۔

مختلف اصناف ادب بلکہ جملہ شعبہ ہائے فنون کی یہ اہم ترین خصوصیت ہے کہ جہاں وہ قاری، سامع یا ناظر کے لیے ذہنی مہربات کی صورت اختیار کر کے اس ردعمل کا موجب بنتے ہیں جو تخلیق کار کا مطلع نظر تھا، وہاں وہ خود تخلیق کار میں ٹھہرے ہوئے پانی میں پتھر گر کر لہریں پیدا کرنے کی مانند بعض نفسی کیفیات کی جنم دہی کا باعث بھی بنتے ہیں، اس لیے نفسیاتی لحاظ سے وہی تخلیق کامیاب قرار دی جاسکتی ہے جس کی تخلیق سے تخلیق کار کو جس نفسی آسودگی کا حصول ہوا اس کا ابلاغ قاری تک بھی ہو سکے، اس خصوصیت سے عاری ہونے کی صورت میں اگر صرف تخلیق کار ہی اس سے نفسی آسودگی حاصل کر پائے مگر اس کی ترسیل میں ناکام رہے تو یہ تخلیق - دیگر فنی محاسن کے باوجود اپنے بلند نفسیاتی منصب سے گر جائے گی، پاگل کی بڑمرف اسی کے جھنجھٹائے اعصاب اور منتشر ذہنی قوی کو آسودگی پہنچاتی ہے لیکن شاعر کی دیوانگی الہام کے روپ میں گنجینہ معانی کے علم غانوں کے لیے کلید مہیا کرتی ہے، دونوں ہی لاشعور کے قبضہ میں ہوتے ہیں، لیکن اول الذکر

میں لاشعور تغزبی قوت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ جب کہ مؤخر الذکر تخلیق کا سرچشمہ بن کر تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ اس ضمن میں شرونگ کا ایک بیان بہت معنی خیز ہے۔ اس نے تخلیقی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

”شاعر تخلیقی عمل سے خود بھی ہم آہنگ ہو جاتا ہے خواہ اس نے شعوری طور سے اور جان بوجھ کر اس تخلیقی عمل کو خود کو نقطہ آغاز ثابت کیا ہو یا اس نے اس پر اس حد تک غلبہ پالیا ہو کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک آلہ کی صورت اختیار کر کے خود کو اس کے تیز و تسر بہاؤ کے یوں حوالے کر دے کہ اسے اس کا شعور بھی نہ رہے۔ ہر دو صورتوں میں وہ خود بھی تخلیقی عمل بن جاتا ہے لیکن وہ اس کے مرکز میں ہونے کے باوجود اپنے مقصد و منصب کی بنا پر اس سے میز بھی رہتا ہے۔۔۔۔۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہوتا ہے کہ یہ تو اس کی مانتائی میں ذہنی سفر کرنے پر مجبور ہے۔ چنانچہ اسے اپنی تخلیق خود سے عظیم تر معلوم ہوتی ہے اور یہ تخلیق ناقابل فہم طریقے پر اس پر حاوی ہو کر قوی تر ثابت ہوتی ہے؟“

فنون لطیفہ یا اصناف ادب کی تکنیک کی ایک اساسی صفت تخلیق کار کے لیے اظہار و ابلاغ کی تمام ممکنہ سہولتوں کا ہم پیشا ہے، رنگ ہو یا خشت و سنگ، نغمہ ہو یا حرف و صوت، سبھی میں اظہار کی سہولت ملتی ہے۔ لیکن ان کے برعکس غزل کے بارے میں عام تاثر یہی ہے کہ یہ غالباً واحد ایسی صنف سخن ہے جس میں اظہار و ابلاغ کی کوئی بھی تو سہولت نہیں۔ بظاہر معلوم بھی ایسا ہی ہوتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے دو مصرعوں کے پندرہ بیس بلکہ بعض صورتوں میں آٹھ دس الفاظ میں بڑی سے بڑی بات لطیف سے لطیف تصور اور ارفع سے ارفع خیال کو سمو دینے کی پابندی ملحوظ رکھی جائے تو اسے یقیناً تنگنائے قرار دیا جاسکتا

ہے اور یوں غالب کی شکایت جائز معلوم ہوتی ہے۔ پھر خزاہوں لاکھوں بے کار اے بے معنی غزلوں کی موجودگی میں اس کی ضرورت بھی نہیں۔ لیکن نفسیاتی اہمیت کی حامل یہ حقیقت نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ کامیاب ابلاغ میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں بعض اوقات ایسی نفسیاتی اہمیت اختیار کر لیتی ہیں کہ غزل گو کے نفسی چھاپا کی کلی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات انہیں سمجھنے کے لیے اشعار ایک نفسی اشاریہ کی صورت اختیار کر پیتے ہیں، اسی لیے تو ٹھکانے غزل نے جہاں بہت سے شاعروں کے سینے ڈبوئے وہاں بعض کے لیے قوی تر نفسی ہیج کا کام بھی کیا اور شوگر کے الفاظ ہیں :

”اس نے اس پر اس حد تک غلبہ پایا کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک
آر کی صورت اختیار کر کے خود کو اس کے تیز و تند بہاؤ کے یوں حوالے
کرو دیتا ہے :

”غزل محض الفاظ کی ترتیب اور خیال کا اظہار نہ رہی، بلکہ ایک نفسی آئینہ بن گئی۔ ایسا نفسی آئینہ جس میں آج ہم شاعر کی شخصیت کے بعض نقوش کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ چنانچہ ولی، میر، مومن، غالب، حسرت، یگانہ، جگر اور فراق ایسے انفرادیت پسند غزل گو کے کلام میں نفسی اہمیت کے حامل ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں، جن سے ان کی شخصیت کی نفسی اساس کی نشاندہی کرنے والے بعض نئے گوشے بے نقاب ہو سکتے ہیں۔

غزل کی پابندیوں بلکہ جکڑ بندلیوں میں سرفہرست قافیہ ہے، جس کے خلاف بہت کچھ کہا جا چکا ہے، کہا جا رہا ہے، اور مزید کہا جائے گا۔ قافیہ پر کیے گئے اعتراضات بالکل ہی غلط نہیں، یہاں قافیہ کی نزاعی حیثیت سے وابستہ تمام نفی پہلوؤں کا احاطہ مقصود نہیں بلکہ اس کی نفسی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ سمجھتا ہوں

کہ غزل کے اشعار درحقیقت قافیہ ہی کی بنا پر نفس اشاریہ کی صورت کرتے ہیں، قافیہ پر مولانا حاتی کے مقدمہ سے نکتہ چینی کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کے بقول:

قافیہ کی قید ادائے مطلب میں دخل انداز ہوتی ہے۔ شاعر کو بھائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کہ اس کے ادا کرنے کے لیے ایسے الفاظ مہیا کیے جاتے ہیں، جن کا سب سے اخیر جز قافیہ مجوزہ قرار پائے، کیونکہ ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ ہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دستبردار ہونا پڑے۔ پس درحقیقت شاعر کوئی خیال نہیں باندھتا، بلکہ قافیہ جس خیال کے بانٹنے کی اجازت دیتا ہے، اسی کو باندھتا ہے۔

خط کشیدہ فقرہ قافیہ پر اعتراض کی اساس ہے، جب کہ میری دانست میں اس سے ہی قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جم لیتی ہے۔ وہ یوں کہ نظم کی مانند مسلسل مضمون یا موضوع کے فقدان کی بنا پر غزل گو شاعر کا ذہن قافیہ کی وجہ سے خصوصی طور سے تلازم خیالات ("ASSOCIATION OF IDEAS") کے تحت کام کرتا ہے۔

نظریۂ تلازم گوار سطاوتنا ہی قدیم ہے۔ مگر آج بھی اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے۔ تلازمیت (ASSOCIATISM) کے حامی نفسیات دانوں اور مفکرین کے بموجب ذہنی کارکردگی آزاد اور خود کار نہیں اور تخلیقی کاوشوں کی صورت میں ذہن تلازم خیال سے ہی انہار کا رکردگی کرتا ہے۔ پہلے ہرٹلے (HERTZ) اور ہربرٹ اسپنسر نے اس پر خصوصی توجہ دی، بعد ازاں فرائیڈ نے خوابوں کی تحلیل اور ان کی علامات کی تشریح کے لیے اس اصول سے بہت امداد لی، اس کے بعد ڈونگ نے بھی آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے مزید تجربات اور تحقیقات کی روشنی میں اس کی کارکردگی کے اصول و ضوابط مدون کرتے ہوئے ایک

منفصل کتاب بھی لکھی۔

تکلازم خیالات کیلئے، اس کی لمبی چوڑی وضاحت اور علاج گاہ کے آلات (جیسے شاپ واپچ) کی تفصیلات میں جانے بغیر اتنا اشارہ ہی کافی ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ یوں غزل ایسی تخلیق کی صورت میں ہم اسے وہی چراغاں سے تعبیر کر سکتے ہیں، اس میں شعور چراغ ہے تو تیل لا شعور، بتی فن لا شعور ہے تو روشنی ابلاغ، اس استعارے سے قطع نظر تکلازم خیالات کا عمل مثال سے یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ فرض کیجئے ہم تین آدمیوں سے یہ کہتے ہیں کہ لفظ ”سرخ“ سے ذہن میں الفضا کی جیسی بھی کڑیاں مرتب ہوتی جائیں، انہیں بلا جھجک بیان کرتے جائیں، ان تینوں کا رد عمل کچھ یوں ہوگا:

۱۔ سرخ، گلاب، گل، قند، معدہ کی خرابی

۲۔ سرخ، گال، سرخ آنچل، جیلہ، (سرخ آنچل والی)

۳۔ سرخ، خون، مزدور کا خون، سرخ سورا۔

لفظ ایک ہی ہے لیکن تین مختلف آدمیوں میں ذہنی دلچسپی یا زیادہ بہتر تو یہ ہوگا کہ لا شعوری محرکات کی بنا پر۔ یہ ایک لفظ ”سرخ“ جدا گانہ نوعیت کے رد عمل کا موجب بنتے ہوئے مختلف سمتوں میں ڈھیان کی لہروں کے رخ متعین کرتا ہے، اس اصول کا عملی مظاہرہ ہم طرہی غزلوں سے ہو جاتا ہے، جہاں ایک ہی قافیہ متعدد شعرا کے ہاں مختلف جدا گانہ اور متضاد خیالات کے لیے ترجیح کا کام کرتا ہے، چند مثالیں حاضر ہیں،

وچرا اشتراک یہاں بھی سرخ (لال) ہی ہے:

پہن میں گل نے جو گل دموسے جمال کیا

جمال پارنے منہ اس کا خوب لال کیا

(میر)

برابری کا تری گل نے جب خیال کیا
 مہانے مار تھپڑا منہ اس کا لال کیا
 (سودا)

جو تیغ یار نے خوں ریزی کا خیال کیا
 تو عاشقوں نے بھی منہ اس کا خوب لال کیا
 (جہات)

صاف چھلی سے میاں ہے بدنِ سرخ ترا
 نہیں چھپتا ترشہنم چمنِ سرخ ترا
 (مصطفیٰ)

زیب تن گرچہ ہے گل پیرہنِ سرخ ترا
 لیکن انہام یہ ہو گا کفنِ سرخ ترا
 (نصیر)

غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں تلازم خیالات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا جائے اور پھر اس کی راہنمائی میں مزید تفصیل سے کام لیا جائے تو مطالعہ غزل کو کئی نئی جہات سے روشناس کرایا جاسکتا ہے۔ تلازم کا انحصار کیونکہ شعوری دلچسپی اور لاشعوری عوامل پر ہوتا ہے۔ اس لیے تلازم کے لیے تہیج بننے والا لفظ، خیال یا تصور ایک ایسے مرکز (NEXUS) کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کے گرد شعوری دلچسپی اور

لاشعوری عوامل اسی طرح گردش کناں میں گئے، جیسے اٹیم میں (NEXUS) کے گرد ایکٹرون اور پروٹون ملتے ہیں۔ کیونکہ ہمک نے اس کے لیے تلازمی جھرمٹ —

(ASSOCIATIONAL CLUSTER) کی اصطلاح وضع کی ہے۔ اس نے

ادب کی جملہ صنایع پر اس اصول کی تطبیق کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ تخلیقیت

کے حائزہ میں یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ :

”کس کا ساتھ کس کے ساتھ ہے؟“ ان جھڑپوں میں کس نوع کے افعال خیالات، مکر دار اور موضوعات کے ساتھ وہ عالی ظرفی، بد باطنی، حواس نصیبی، مسرت و معاہمت کے کون کون سے تصویلات وابستہ کرتا ہے۔ اسے نگھنے کا شعور بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ تحریر کے لمحات میں خاص نوع کے جذبات و احساسات طاری کر سنے اور ان کے اظہار کے لیے شعور ہی طور سے انتخاب و الفاظ سے بھی کام لے سکتا ہے۔ لیکن اُسے لفظ اور جذبہ میں باہمی ربط کا شعور نہیں ہو سکتا۔ البتہ لکھنیل کے بعد ہم یا وہ خود بھی محرکات کے سراغ لگا سکتے ہیں اس مقصد کے لیے ہمیں مقاصد مہیا کرنے کی بھی ضرورت نہیں۔ کیونکہ الفاظ و جذبات کے باہمی روابط ہی مقاصد ہیں۔ یہ تو اس کے لیے ایک طرح سے وقوعہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور وقوعہ کا دوسرا نام مقصد ہی تو ہے؟

تلازمی مطالعہ کے ضمن میں اتنی دور جانے کی ضرورت نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ غزل اور اس کے ساتھ ساتھ آج کل لکھی جانے والی ابھی ہوئی آزاد نظموں کے سلسلے میں اسے بڑی کامیابی سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ خیال سے خیال کا جنم لاشعور ہی عوامل کا مرہون منت ہوتا ہے تو ہمارے سامنے دو اہم نظریات آتے ہیں۔ فرائنڈ نے ادب کو متبادل آسودگی قرار دیتے ہوئے اسے جنسی توانائی ("LIBIDO") کا ارتعاج بتایا۔ اس کے خیال میں نا آسودہ عام افراد اور تخلیق کار میں یہی فرق ہے کہ تخلیق کار خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہتا ہے۔ اور نہ نا آسودہ خواہشات کا اظہار اور اس سے حاصل ہونے والی تسکین کے لیے فوق الانہ ("SUPER EGO") کی آنکھ بچا کر شعور کے چور دروازوں سے دیکھا تو دیکھا جھانک لینے ہی پر اکتفا کر لیتی ہیں مگر شعور اور اس کے

پہرے دار (CENSOR) بھی سخت میں لیکن یہ ناآسودہ خواہشات خواہیں میں
 بھیس بدل بدل کر آنے کے ساتھ ساتھ قلم اور زبان سے نقطہ الفا کا کے نکلنے اور
 ایسے ہی بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اور فکر سخن میں غرق شاعر کا ذہن
 بھی قافیہ کی صورت میں ایک ایسا ہی چور دروازہ ہسیا کرنے کا باعث بنتا ہے۔ ایڈٹر
 کے احساس کمتری کی روشنی میں اگر غزل میں تغلی کی روایت اور غمزہ مہا بات کا جائزہ
 لیا جائے تو غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں دلچسپ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

شعور کی رُو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) کے نظریے سے بھی
 غزل کے تخلیقی عمل کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ شعور کی رُو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات
 ولیم جیمز نے وضع کیا تھا، جو یہ نظریہ تخلیقی عمل کی وضاحت کے لیے وضع نہیں کیا گیا
 تھا، لیکن اس کی روشنی میں غزل گو شاعر کے اعمال کو ذہنی کا جائزہ ہمیں ایک نیا
 زاویہ ہسیا کرتا ہے۔ اس نے شعور کی رُو کے چار اساسی اصول بتائے۔

- ۱۔ ہر ذہنی حالت نجی شعور کا ایک حصہ ہوتی ہے۔
 - ۲۔ جب کہ نجی شعور میں کوئی حالت ہمیشہ متغیر رہتی ہے۔
 - ۳۔ ادھر نجی شعور میں بھی خود عمل تسلسل جاری رہتا ہے۔
 - ۴۔ موضوع یا مواد کے بعض حصوں کے اخراج کے بعد کچھ اور حصوں میں اظہار
 دلچسپی کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مواد میں سے کچھ کا تو خیر مقدم کیا جاتا ہے
 جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔
- اس نے شعور کی رُو کے عمل کی وضاحت کے سلسلہ میں یہ بھی لکھا:

کسی پرندہ کی مانند اس میں بھی حالت پرواز اور حالت سکون پائی جاتی ہے۔ زبان کا آہنگ بھی اسی کا نماز ہے کہ خیال ایک فقرہ میں ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر فقرہ وقف پر ختم کیا جاتا ہے۔

ولیم چیمز نے شعور کی زد کو پرندہ سے مشابہ قرار دے کر اس میں حالت پرواز اور حالت سکون کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی وضاحت کے لیے زبان کے آہنگ کی جو مثال دی اسے اگر غزل سے بدل دیا جائے تو عبارت یوں ہو جائے گی۔
 ”کسی پرندہ کی مانند“ فکر سخن میں بھی، حالت پرواز اور حالت سکون پائی جاتی ہے۔ غزل کا آہنگ بھی اسی کا نماز ہے کہ ہر خیال ایک شعر میں ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر شعر قافیہ پر ختم کیا جاتا ہے۔

گو اس نے اس ضمن میں لاشعوری محرکات پر خصوصی توجہ نہ دی لیکن چوتھے اصول سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعور کی زد بھی کسی نہ کسی حد تک لاشعور کے زیر اثر رہتی ہے ورنہ وہ یہ نہ کہتا کہ مواد میں سے کچھ کا تو خیر مقدم کیا جاتا ہے، جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔ خود غزل گو کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ایک قافیہ اس کے ذہن میں ایک خاص نوع کا خیال ہی کیوں ابھارتا ہے۔ اچھے شاعر کو مضامین کی کمی نہیں۔ اس لیے بہت سے مضامین ہیں سے کسی ایک کا خیر مقدم کرنا اور بقیہ کا مسترد کرنا دراصل لاشعوری عوامل کی بنا پر ہوتا ہے۔ ویسے تو قبول کا یہ عمل کسی حد تک شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس صورت میں جب شاعر فی الواقع سوچ بچ کر بہت سے مضامین میں سے کسی ایک کا خیر مقدم کرتا ہے۔ لیکن جب بعض مضامین تصورات یا نظریات پر تفوق حاصل کرنے کے بعد ایک

ہی خیال ذہن پر چھپا جائے تو یہ سلسلہ نفسی عوامل کا مرکب بن منت ہوتا ہے جن کی تریں لاشعوری محرکات کی کارفرمائی ہوتی ہے گو ہمارے اس نہ تو صحیح نفسیاتی علاج لگائیں ہیں اور نہ ہی اعلیٰ نفسیاتی تجربہ لگائیں اس لیے میرے ان خیالات کو محض ذہنی قیاس آرائی پر ہی محمول کیا جاسکتا ہے لیکن اگر تلازمی امتحان (ASSOCIATION

TEST) کا بندوبست کیا جاسکے تو قوائی کو ہیچ بنا کر ان سے شاعر کے ذہن میں فوری طور سے وارو ہونے والے الفاظ کے سلسلہ دما کے ساتھ ساتھ چل کر لاشعور کے نہیں غنائ میں جھانکا جاسکتا ہے جس طرح لفظ "سرخ" تین آدمیوں میں جدا گانہ سلسلہ خیال کا محرک بنتا ہے۔ اسی طرح قوائی سے بھی غزل گو کے ذہن کا معاملہ کھولا جاسکتا ہے۔

روایف گو قافیہ کے ساتھ محض دم چھٹا ہی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ بھی کسی حد تک نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہو سکتی ہے، سبھی جانتے ہیں کہ غزل کے تمام اشعار کا نظم کی مانند ایک موضوعی ہو کر ایک خیال کے تابع ہونا لازم نہیں، مسلسل غزلوں سے قطع نظر بعض اوقات عام غزلوں میں بھی جذبہ کی وحدت بظاہر تنوع میں یک رنگی پیدا کر دیتی ہے۔ لیکن ایسی غزلیں نسبتاً کم ہوتی ہیں اس لیے روایف کی جھکار دہنی لحاظ سے قاری کو انتشار مضامین یا پریشان خیالی کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ اگر غزل کو مختلف رنگوں کے صفات کی کتاب سمجھا جائے تو روایف انہیں ایک جلد میں بانٹنے والا دھاگہ بن جاتی ہے۔ الفرض کثرت میں وحدت تنوع میں یک رنگی اور انتشار میں نظم اسی کے مرکب بن منت ہے۔ روایف بعض اوقات کامیاب اظہار میں رکاوٹ بھی بنتی ہے۔ لیکن اچھے شاعر غزل کی تکنیک کے سامنے بے بس کٹھ پتلی نہیں بنتے۔ اس لیے انہوں نے روایف کے بظاہر بے جان، بے مقصد اور بے جا جھکار والے الفاظ کو زندہ سمجھتے ہوئے انہیں بھی خیال کی وضاحت یا ترمیم

کے بے مدد بنالیا۔ دبستان کھنڈو کے بیشتر شعراء کے ہاں مشکل رویوں کے خوب صورت استعمال کی تاثراتیں ملتی ہیں۔ لیکن ہمیں یہاں رویف کے اچھے استعمال سے غرض نہیں بلکہ رویف کی نفسیاتی اہمیت عیاں کرنی ہے۔ غالب کو بلاشبہ نرگسی شخصیت کی مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی تین مشہور نرگسی غزلوں کے مطلقے درج ہیں:

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

حسن غمزدے کی کشاکش سے چٹامیرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

باز بچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تما میرے آگے

ان رویوں کی نفسیاتی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ غالب سے پہلے بھی شعراء نے اپنی اپنی ذات کے لیے اشاریہ بنانے کی سعی کی۔ چنانچہ مسٹر کے بقول:

آدے گی میری قبر سے آواز مرے بعد

ابھریں گے عشق دل سے ترے راز مرے بعد

”مرے آگے“ کی رویف نسبتاً زیادہ مقبول رہی ہے، دو شعور درج ہیں:

اک طفل دبستان سے فلاطوں مرے آگے

کیا منہ ہے ارسطو جو کرے چوں مرے آگے (انشاء)

خامش ہیں اور سطو و قلاطوں مرے آگے
 و دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے
 (مصنفی)

بلحاظ مضمون غالب، انشاء اور مصنفی تینوں کی غزلیں مسلسل ہیں، (مصنفی نے
 دو غزل کہا ہے) یوں یہ اور اسی نوع کی دیگر روئیں نفسیاتی دلچسپی کی حامل ثابت ہوتی ہیں۔
 کیونکہ روئیں کو ذات کا حوالہ بنا کر ان غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا نشانہ ہے کہ تخلیق سے شاعر
 جولا شعور کی تسکین پار پا تھا وہ اسے محض ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور
 یوں وہ اس جذبہ کے آگے بے بس ہو کر رہ جاتا ہے۔

غزل کا یہ نفسیاتی مطالعہ مقطع کے بغیر ادھورا رہ جائے گا۔ مقطع اس بنا پر خصوصی
 نفسیاتی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی اور نجی بنا دیتا ہے غزل
 اگر اس کا اپنے شوق سے تعمیر کردہ مکان ہے تو تخلص اس پر نیم پیٹ لگانے والی بات
 بن جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غزل اگرچہ دوسروں کے لیے لکھی جاتی ہے، لیکن مقطع
 بالعموم شاعر اپنے لیے لکھتا ہے۔ اسی لیے تو بیشتر مقطعی ترنگی رنگ میں رنگے ملتے ہیں۔
 ان کے کچلی شخصیت اور احساس کمتری کے مارے شاعر کو نفسی تسکین یا پھر فراموشی کے
 الفاظ میں متبادل آسودگی حاصل ہوتی ہے، حتیٰ کہ جن شعراء کا عام رنگ ترنگی نہ ہو
 ان کے بھی بعض مقطعی ترنگیت کے چراغ سے فروزاں نظر آتے ہیں۔ مقطع میں تعلق غزل
 کی قدیم ترین روایات میں سے ہے۔ اور تعلق کی قبول میں آنے والے تمام مضامین واصل
 الفت ذات ہی کے مظہر ہوتے ہیں، حریفوں پر چوٹیں، زمانے کا لگہ، فن کا زعم، زبان
 پر ناز اور ان سب پر مستزاد الفت ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا، غرضیکہ
 انداز بائے تعلق اور مقطعوں میں ان کے اظہار میں کافی سے زیادہ وسعت اور تنوع کی
 گنجائش ہے گو اس نوع کے اشعار مقطع ہی کے لیے مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر شمار

میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جاسکتے ہیں، اور کیے جارہے ہیں لیکن تخلص کا نام پر شخصیت کی چھاپ بھی لگ جاتی ہے:

تخلص کا انتخاب بذاتِ خود نفسی تسکین اور لاشعوری محرکات سے عاری نہیں، پیدائش پر والیرین نے جو نام بھی لکھا اس میں شاعر کی پسند، مرضی یا انتخاب کو دخل نہ تھا لیکن شعری طور سے اپنے لیے ایک ”نام“ یا تخلص کا انتخاب اس بنا پر کئی نفسی پیچیدگیوں کی عقدہ کشائی کر سکتا ہے کہ اس تخلص کو اس کی انفرادیت فنی عظمت، اور شہرت کے لیے علامت بننا ہوتا ہے۔ غالب، یگانہ، فانی ایسے تخلص تو دواجی طور سے ان شعراء کی شخصیت کی نفسی اساس کی طرف اشارہ کرتے ہیں، لیکن دیگر شعراء کا بھی اگر بلاؤ تخلص تلامذہ امتحان ہو تو نفسیاتی لحاظ سے خاصی عقدہ کشائی ہو سکتی ہے۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ کا مطلب نہ تو غزل پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دینا ہے اور نہ ہی اس کی عظمت و اہمیت کی وضاحت کرنا بلکہ اس قدیم اور مقبول صنف شعر کا نئے زاویہ سے جائزہ بلکہ تحلیل مقصود ہے۔ مجھ سے قبل بھی بعض شعراء نے غزل اور اس سے مخصوص بعض روایات کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ لینے کی کوشش کی۔ یہ سب کہاں تک مشکور ہے یا نامشکور، مردست اس سے غرض نہیں، لیکن اس سلسلے میں اتنا یقیناً عرض کروں گا کہ نفسیات نہایت وسیع اور پیچیدہ علم ہے، اس لیے وقتاً فوقتاً چند اصطلاحات کا استعمال ہی کافی نہیں، اصطلاحات کا معاملہ کتنا الجھا دینے والا ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی مشہور کتاب ”اردو غزل“ سے لگایا جاسکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

”تحت الشعوہ کے تاریک پردے پر زندگی کے ارتقار کی کروڑوں برس کی یادیں نقش ہوتی ہیں۔ ہم اگر اپنی خواہشوں اور امیگوں کا تجزیہ کریں

تو اس سے ان کا رشتہ جڑا ہوا پائیں گے :

اجتماعی لاشعور کا نظریہ شرونگ کی نفسیات میں اساسی حیثیت رکھتا ہے ڈاکٹر صاحب تحت الشعور کی اصطلاح سے دراصل اجتماعی لاشعور والی بات کہہ رہے ہیں۔ یہی نہیں انہوں نے تحت الشعور کو ایک سے زائد موقع پر لاشعور کے مفہوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اقتباس کے آخر میں یوں رقمطراز ہیں :

”شاعر تحت شعور کی بھول بھلیوں میں قدم رکھتے ہوئے ذرا نہیں ہچکچاتا، دہان دوان چھپی ہوئی باتوں سے اپنا رشتہ جوڑنے کی کوشش کرتا ہے ؟“

یہ دراصل لاشعور کے تخلیقی لاشعور بن جانے کا تذکرہ ہے گو تنقید محض اصطلاح کا کھیل نہیں۔ لیکن جب کسی مقبول کتاب میں ایسا ہو تو اس سے ادب کے قارئین اور طلباء دونوں الجھنوں کے شکار ہو سکتے ہیں۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ سے کسی حد تک یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ غزل میں SURVIVE کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ شاعر کسی عہد کا ہو، اس کے کچھ ذہنی نفسی تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ اور وہ اظہار کے لیے بے قرار بھی رہتے ہیں۔ غزل نے سیاسی انحطاط، دروں بینی اور ذہنی انتشار کے دور میں شعور کو اظہار کے لیے ایک قوی سانچہ مہیا کیا تھا اور آج بھی دروں بینی اور ذہنی انتشار کا راج ہے اجتماعی مقاصد کے فقدان کی بنا پر فرد لہنی ذات میں ریشم کے کپڑے کی طرح مقید ہو رہا ہے۔ دروں بینی اور ذہنی انتشار نے ایک عہد کی نسل سے آزادانہم کو مقبول کرایا، تو دوسری نسل نے اس میں لفظ کو یا تو بت بنا کر پوجا دے خود کو محمود غزنوی سمجھتے ہوئے انہیں سومنات جانا، اب توجہ دے

”ترین شعراء کی بغاوت“ میں بھی تھکن اور اظہار کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے اور اب جب کہ تکرار و توارونے ان سے نئے پن کی سنس بھی چھین لی ہے تو ایسے میں غزل ہی کی طرف نگاہ جاتی ہے۔

غزل اور رومانی طرز احساس

رومانی تنقید پر اپنے مقالہ کے آغاز میں میں نے یہ لکھا تھا، گواب ناگور نیست کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں، لیکن رومان رومانی رومانیت، رومانی طرز احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گڑبگڑ کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں۔ اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر تو شبہی مضمون قلم بند کرنے کی بجائے ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے، جس کا عنوان یہ ہو: رومانی کون نہیں“ اور رومانیت کیا نہیں“ ادب اردو غزل میں رومانی طرز احساس کا مطالعہ کرتے وقت میں بھی اسی الجھن میں گرفتار ہوں کہ بات کہاں سے شروع کی جائے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ رومانی یا رومانیت سے وابستہ مفاہیم کی فہرست

خاصی طویل ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف اوقات میں ان مفادِ بہم میں بھی معافی کے لئے شیعہ نظر آتے ہیں۔

اردو تنقید کی یہ بہت بڑی غرابی ہے کہ بیشتر مقبول تنقیدی اصطلاحات اور ان کے ساتھ ساتھ مباحث اور مسائل و نظریات مغرب سے لیے گئے ہیں لیکن ان کا اطلاق اپنی ادبیات اور تخلیقات پر کرنا چڑتا ہے۔ اب یہ نقاد کی اپنی مہارت (اور بعض صورتوں میں چالاکی) ہے کہ وہ ان سے کس طرح کام لیتا ہے، بعض اوقات بات بن جاتی ہے اور بعض اوقات نہیں، کبھی ان سے راہنمائی ملتی ہے تو کبھی گمراہی۔ کبھی ناقدان سے تخلیقات میں کئی جہات کا جہانِ نو دریافت کرتا ہے، تو کبھی فقط استعمال یا کج نہیں کی بنا پر، ان سے غلط بحث کرتا ہے اور ان سب پر مستزاد وہ ناقدین ہیں جو مغربی ناقدین کی تحریروں سے خوشنما اقتباسات اور نئی نئی اصطلاحات کو آرائش و مقالات میں یوں استعمال کرتے ہیں، جیسے پھوپھو کو ٹپکی والی کے ٹورائینگ روم میں ٹوکیو ریشن پس ہیں!

مغربی اصطلاحات کے عجیب و غریب استعمال کی نمایاں ترین مثالوں میں سے رومان اور اس سے بننے والی دیگر اصطلاحات اور الفاظ پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہ ایسے لیبل بن چکے ہیں کہ بلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادوسی، سجاد انصاری، اختر شیرانی وغیرہ سب پر چسپاں کیے جا چکے ہیں، حالانکہ خوش رنگ اسلوب یا غلام سلوی کا نام لینا رومانیت نہیں ہے۔

رومانی طرزِ احساس یا رومانیت کی تعریف کے سلسلہ میں بعض سوالات اسی نوعیت کے حامل ہیں، مثلاً کیا یہ معاصرین کے مقابلہ میں اظہارِ انفرادیت ہے یا زمانہ کے خلاف بغاوت؟ کیا یہ مسلمات کو توڑنے کا نام ہے یا نئے تجربات کا؟ اور پھر ان کے ساتھ ساتھ ایسے مسائل بھی ہیں کہ کون سا عہد رومانی طرزِ احساس

کے فروغ کے لیے مزدور ہے اور یہ کہ اس کی نشوونما میں کون سے محرکات آبیاری کرتے ہیں؟ الغرض سوالات اور مباحث بڑھتی لہروں کے پھیلتے وائروں کی مانند ہیں۔ ان مباحث سے جنم لینے والی تمام بحثوں سے ایک نکتہ تو یقیناً روشن ہوتا ہے کہ رومانی طرزِ احساس کو محض رومانیت کی اس تحریک تک مخصوص قرار نہیں دیا جاسکتا، جس نے ورڈز ورثہ اور کولریج کی تحریروں کی صورت میں جنم لیا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک کی صورت میں رومانی طرزِ احساس گویا مدب شیشہ میں سے ایک نقطہ پر مرکوز ہو گیا۔ لیکن کیا اس تحریک سے قبل یا بعد میں ادب میں رومانی طرزِ احساس ملتا ہے؟ بیشتر ناقدین اس کا جواب اثبات میں دیتے ہیں۔ سیدھی سی بات ہے اگر احساس عالمگیر ہے تو مخصوص انداز میں اس کی رنگ آمیزی بھی عالمگیر ہی ہو سکتی ہے، شاید اسی لیے ہر برٹ ریڈ نے قطعی الفاظ میں یہ دعویٰ کیا:۔

”رومانیت عالمگیر وقوع تھا ادب بھی ہے“۔

رومانی طرزِ احساس کی تشریح و توضیح میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور وہ سب کا سب غلط بھی نہیں۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان تمام تعریفات کا مطلب ذہن میں الجھنیں ضرور پیدا کرتا ہے۔ اس لیے ناقدین کے حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے رومانی طرزِ احساس کو اقبال کے الفاظ میں ”آزادی و ہر آشوبی“ سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ ایسی آزادی و ہر آشوبی جو کاوشِ انجام سے بے نیاز ہوا ہو سکتا ہے بعض اصحاب کو یہ تعریف محدود یا یک طرفہ محسوس ہو لیکن میں سمجھتا ہوں ”آزادی“ و ہر آشوبی اد کاوشِ انجام سے بے نیازی، رومانی طرزِ احساس کی تشکیل میں اسی

حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ تخلیقات میں مخصوص انداز سے جلوہ گر بھی ہوتے ہیں۔ اس انداز سے دیکھیں تو رومانی طرز احساس کو بلاشبہ جذبات، احساسات اور خیالات اتنا قدیم قرار دیا جاسکتا ہے کہ جب تک احساس اذہان میں خوابیدہ رہتا ہے، وہ الفاظ کے پکیرے نا آشنا ہوتا ہے۔ اسے اظہار و ابلاغ کے قابل بننے کے لیے بعض اوقات طویل مدت تک تمدنی تغیرات اور تہذیبی انقلابات کی موچ بلاخیزے گزنا پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ ہم اور غیر واضح احساس ایک ایسی قطعی صورت اختیار کرتا ہے کہ اسے کسی مکتبہ فکر کا عنوان قرار دیا جاسکے رومانی طرز احساس کی قدمت میں یورپین ادبیات کے ناقد ہو ستر تک پہنچے ہیں۔ چنانچہ ایف۔ ایل لوکس نے اپنی معروف تالیف "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEALS" (ص ۵۵) میں ہو ستر ہی کو پہلا رومانی شاعر قرار دیا ہے۔

ان تمام مباحث کے تناظر میں اردو غزل میں رومانی طرز احساس کا جائزہ لینے سے پیشتر یہ امر واضح کرنا لازم ہے کہ ۱۸۵۷ء تک کی شاعری غزل کے مترادف تھی۔ ہر چند کہ شعراء نے تمام اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن اس تمدن میں غزل کی جو مرکزی حیثیت رہی ہے وہ اتنی نمایاں ہے کہ اس پر بطور خاص زور دینے کی ضرورت نہیں، اس لیے غزل میں رومانی طرز احساس کا مطالعہ کسی حد تک اردو شاعری کا مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ غزل میں اظہار و ابلاغ کے اپنے مخصوص تقاضے ہیں۔ دو مصرعوں میں خیال بندی اور ہر شعر کی دوسرے سے لاطلفی ایسی خصوصیات ہیں جو اسے دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہیں۔ اگر رومانی طرز احساس آزادی و وہم آشنائی سے عبارت ہے تو بلاشبہ غزل ایک ایسی صنف ہے جو اپنی تکنیک کی پیدا کردہ تنگ دامانی، موضوعات کی محدود فہرست اور عشق و عاشقی کے مستلزمات کی بناء پر رومانی طرز احساس کی حامل تو کہا ہوتی اس

کی ماہ میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہے۔ غزل کی کئی سو سالہ تاریخ دیکھ لیجیے، ہزاروں شعراء کا مطالعہ کریجیے، چندا تشنائی مثالوں سے قطع نظر سبھی آزاد خی فکر کے جوہر سے ہی داماں نظر آئیں گے۔ اس کی مقبولیت کا راز بھی شاید اسی میں مضمر ہو کہ کم اور محدود تخلیق استعداد کے حامل شعراء کے لیے ہندو کے موضوعات کے سانچوں میں شعر سازی بہت آسان رہی ہے۔ جب کہ غالب ایسا شاعر اظہار کی تمام تر قوتوں کے باوجود احتجاج کرتا رہتا ہے:

بقدر شوق نہیں طرف تنگنائے دل

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

غزل ایک نرم رومانہ کی مانند ہے۔ ایسی ندی جس میں جذبات کا عروش کو ملتا کا رنگ لے لیتا ہے تو احساسات کا سلسلہ تر آبِ لہر کی صورت اختیار کرتا ہے غزل ایسے دریا کا منظر پیش کرتی ہے جس کے بہاؤ اور ٹھراؤ میں تیز ممکن نہ ہو لیکن۔ اور یہ لیکن بہت بڑی ہے۔ اس میں کبھی کبھی ایسی لہر بھی ابھرتی ہے جو اس کی نرم روی سے ہم آہنگی کے باوجود طوفان بہ داماں ہوتی ہے۔ اردو غزل میں ولی ایسی پہلی لہر بنتا ہے اور اس کے بعد میر، مومن، غالب، حالی اور اقبال وغیرہ مزید لہریں ہیں۔

موضوعات کے نقطہ نظر سے جائزہ لینے پر قدیم غزل کا شاعر اردو کھن میں ہینے والا مسلم فن کا ایک خاص کش مکش میں جٹکا نظر آتا ہے۔ بت پرست ہندوستان میں گیت، دوہوں، بھجنوں اور ڈراموں کی صورت میں جواب ملتا تھا وہ راہکارشن کی محبت کی صورت میں جنس آمیز تھا۔ ہندو مذہب زہنی تھا، اس لیے یہ آسمانی مذہب اسلام کے پیروکاروں کے مزاج سے مطابقت نہ رکھتا تھا۔ اس صدمہ کوہ کے تحقیقی اہال اور اس سے وابستہ جذباتی، عیانی کیفیات اور ان کی منظر زبان کو منترہ رکھنے کے لیے غزل اور عشق و محبت میں ایمانی تہذیب و تمدن کو راہنما ستارہ قرار

قرار دیا گیا کہ غزل اس عبوری دور کی توہنی کش کش کی زیرِ سطح عکاسی کرتی ہے، وہ جذباتی سطح پر اس دھرتی سے ناظر جوڑنے کے لیے سنی کنارے بھی ہے۔ اور وہی سطح پر اس گریز بھی! یہ کیفیت واضح اور غیر واضح طور پر جاری رہی۔ حتیٰ کہ دلی نے اگر غزل کو نیا انداز بننا۔

غزل میں رومانی طرزِ احساس کا اعتبار موضوعات کے ساتھ ساتھ اسلوب کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ اس کی طرح دلی نے ڈالی تھی۔ اس نے ایک طرف غزل کو عشق کے دکھنی انماۃ یعنی رادھا کی پیروی میں عورت کی جانب سے اعتبارِ عشق سے آنا دیا تو دوسری جانب زبان سے مقامی اثرات ختم کر کے اسے فارسی آمیز کیا، اس کے بعد آنے والے شرار، تیر، موئن، غائب وغیرہ کی صورت میں بھی یہی انداز ملتا ہے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے غزل میں باغیاں انداز پر معنائیں نو کے انبار نہ لگائے لیکن اس کے باوجود ان کے منتخب اشعار اسی نفسی کیفیت کے غماز میں۔ جو شاعریں وہ بے اطمینانی اور سیبے چینی پیدا کرتی ہے کہ وہ اپنے معاصروں سے ہٹ کر سوچتا اور کہتا ہے، میر کی کم دماغی، کسی حد تک شیلے کی اعصابیت سے مشابہ قرار دی جاسکتی ہے۔ شیلے نے یہ کہا تھا:

"FOUR SWEETEST SONGS ARE THOSE, THAT TELL US
OF SADEST THOUGHTS"

اوماسی انداز پر تیر بھی یوں گویا ہوتا ہے:
ہم کو شاعر کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا

اسی طرح موئن کی جنس پسندی اوماس کی غزلوں کا "SENSOUS" انداز
بعض اوقات بائرن کی یاد دلاتا ہے۔ حتیٰ کہ بائرن کی مانند اس نے بھی جنگ آزمائی

کی تلقین کی۔ لطائف یا موضوعات کی یہ مشابہت بالکل سطحی ہے۔ اور اسے غیر ضروری اہمیت دینے کی بھی ضرورت نہیں، نہ مجھے ہند کے ان غزل گو شعراء کو انگلستان کے رومانی شعراء کا ہم پلہ ثابت کرنا ہے۔ صرف اس امر کی طرف اشارہ مقصود تھا کہ رومانی طرز احساس کی حامل لطائف یا انداز سخن کسی ملک، تہذیب یا ادب سے مخصوص نہیں ہے۔

ان تمام شعراء میں سے غالب سب سے زیادہ پیچیدہ تخلیقی شخصیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلسفہ سے شغف اور انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ اسے بچا گیا۔ ورنہ اس کی غم پسندی مریضانہ یا س پرستی کو جنم دینے کا باعث بنتی۔ غالب کا رومانی طرز احساس اس شدید انفرادیت کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ جس نے اگر انہماک میں ہمت پیدا کی تو ترکیب تراشی میں حسن ادا! غالب کا اپنی اتار پر مبنی عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب سے تعلقات میں برابری بلکہ بعض اوقات توسا بہت کا دعویٰ اور ان کے ساتھ ساتھ اس کا مخصوص تصور نیست جس میں غم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ سب اس کے رومانی طرز احساس کے مظہر ہیں۔

غالب کے ہمدیک غزل کا جائزہ لینے پر واضح ہوتا ہے کہ بلحاظ مضامین اس میں معانی کی سطحیں ملتی ہیں۔ ایک سطح تعلیدی اشعار اور ہنگامہ روتوار سے عبارت ہے۔ شعراء کی اکثریت اس سطح سے ماوراء پرواز کی سکت نہیں رکھتی۔ اس سطح پر زبان میں بھی یکسانیت ملتی ہے۔ اور انہماک میں تنوع اور نئے پن کی باس کے علاوہ باقی سب کچھ مل سکتا ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جس پر گنتی کے چند شعراء نظر آتے ہیں۔ یہ وہ ہیں جو کامیابی سے زقند بھر کے دوسری سطح تک پہنچ سکے۔ دلی، میر، مومن اور غالب نمایاں ترین مثالیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ شعراء کیسے ایک سطح سے دوسری اور زیادہ بلند سطح پر پہنچے پائے۔ میری دانشت میں اس کا جواب

ان کے رومانی طرز احساس میں مضمر ہے۔ رومانی طرز احساس نے ان کی تخلیقی شخصیت میں جو پیچیدگی پیدا کی، اس سے ان کا تخیل یوں متاثر ہوا کہ تخلیقی عمل انہیں بلند سے بلند تر مقامات پر لے گیا، شخصیت کے تخلیقی اظہار میں پہلی سطح سے بلند سطح پر زرقند بھرنے کے لیے جس نفسی توانائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ رومانی طرز احساس کی مرہونِ منت ہے۔

ہر برٹ ریڈ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے :

”انسانی ثقافت کی تمام تاریخ سے یہ نکتہ عیاں ہوتا ہے کہ جمالیاتی انداز اور ابلاغ کی دو امکانی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو وہ ہے جسے کٹیس نے ”صناعی سے جنم لینے والے حسنِ کاذب“ سے تعبیر کیا، اس صورت میں ادراک و احساسات کے منتخب عناصر کے تار و پود ہی کو اظہار کے مترادف جانا جاتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرے عنصر کو کٹیس نے احساس کی صدائے حق“ قرار دیا۔ اس سے مراد ہے ادراک و احساسات کی علامتی ترتیب کا بلا واسطہ اظہار، فن کے ان دونوں طریقوں سے کسی طرح بھی بھجوتہ ممکن نہیں ہے۔ کیونکہ مؤخر الذکر جو اسی ادراک کی تشلیم ہے۔ ہم پہلے کو فن کا وہ کلاسیکی تصور قرار دے سکتے ہیں۔ جس میں فنِ صناعیت اور کھیل کے درجہ تک پہنچ جاتا ہے، جبکہ دوسرا رومانی تصور فن ہے جس کی اساس تجربہ کی نوعیت سے وابستہ شدت احساس کے ابلاغ پر استوار ہے اور جس کے نتیجہ میں فن کار کا خلوص ایک کلٹ کی صورت اختیار کر لیتا ہے“۔ لے

اس معیار پر دہلی اور کھنڈسکول کے شعراء کی غزلیں پر کھیں تو کلاسیکی اور
 رومانی اصطلاحات استعمال کیے بغیر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دہلی کے شعراء (جس کی
 نمائندہ مثال میر تقی میر ہے) کی غزل احساس کی صدائے حق ہے، جب کہ کھنڈی
 شعراء (نمائندہ مثال: ناسخ اور نصیر) کی لفظی جفا شک جذبات و احساسات
 کی آپٹ سے خالی ہونے کے باعث محض صنائی سے جنم لینے والا حسن کا ڈب ہے اس
 معیار کے مطابق مخصوص رجحانات کے ادبی ادوار اور تحریکوں کے ساتھ ساتھ انفرادی
 شعراء کا بھی یکساں طور سے مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایک ہی عہد میں
 سانس لینے والے شعراء جیسے میر اور سوا، انشاء، مصطفیٰ، غالب اور ذوق وغیرہ
 کے تقابلی مطالعہ سے پاتسانی احساس کی سچی آواز ”اور جھوٹی آواز“ میں تیز کرتے
 ہوئے ان کی شاعری کے انفرادی رجحانات کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے غزل میں تغیرات کی آمد آمد نظر آتی ہے جس کی مثال حالی
 کی غزل میں ملتی ہے، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی ترکیب میں غزل کو شعوری طور
 پر بغاوت سے روشناس کرایا گیا، جس کی مثال فیض کی غزل ہے۔ ادھر اقبال ان
 سب سے الگ تھلگ غزل کو نیا روپ دینے کے لیے سعی کناں نظر آتا ہے۔ ان تینوں
 میں ایک خصوصیت مشترک ہے کہ ان کے ہاں رومانی طرز احساس نے آزادی و
 دہرا شوقی کے لیے مقصد پسندی کا رد پو حاراً دینے اپنے مخصوص حالات اور
 سیاسی مقاصد کی بنا پر ان تینوں کے مقاصد جدا گانہ ہیں۔

ان دونوں کے مقابلہ میں حالی نے اسلوب کی طرف خصوصی توجہ نہ دی شاید
 اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ خود غزل میں میکا لگی اظہار اور تکنیکی پابندیوں کے خلاف
 تھے، حالی نے صرف موضوعات تک خود کو محدود رکھا۔ اس کے برعکس فیض نے
 اپنے تمام نثرین، جدید انداز اور بغاوت کے باوجود اپنی غزل میں کلاسیکی پیرایہ

اظہار اُپنایا اور یہی حال اقبال کا ہے۔ جس نے غزل میں کلاسیکی روایات کو یوں برتا کر اسے کلاسیک بنا دیا۔

معاصرین پر نگاہ ڈالیں تو کسی کے ہاں بھی وہ بات نظر نہیں آتی ہے، جیسے رومانی طرز احساس سے تعبیر کیا جاسکے..... شاید اس لیے کہ رومانی طرز احساس ہر عام تمام کے لیے نہیں، اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ غزل گو شعراء کی اکثریت نشیب میں نظر آتی ہے جب کہ گنتی کے چند ہی بلند سیلنگ پہنچ پائے ہیں۔

آج فضا میں وہ سناٹا اور عصر میں وہ گھٹن موجود ہے۔ جو کسی طوفان کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ ادب میں گھٹن کے خاتمہ کے لیے رومانی طرز احساس کی ضرورت ہوتی ہے کہ اس سے شاعر میں معلوم سے نامعلوم کی طرف جست لگانے کی جرات پیدا ہوتی ہم نگاہیں اٹھائے آسمان کو تک رہے ہیں، مگر باہر سے کچھ نہ ملے گا۔ اس کے لیے تو ہمیں خود اپنے اندر جھانکنا ہوگا۔

شاعری میں زنانہ پن کی مثال : ریختی !

سب سے پہلے اس معاشرہ ، ماحول اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہوگا ، جس نے دبستان لکھنؤ کے لیے متبذل ، سوتیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جہنم دیا ۔

ولی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے ۔ وہ منہلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا انسانہ معلوم ہوتا تھا ۔ اب نقطہ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی ، انگریز تاجروں کی سازشوں ، اندرونی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیاسیہ پر عالم نزع طاری کر رکھا تھا ۔ متوسط طبقہ پرانے نام تھا ۔ رہے عوام تو وہ سدا بد حال ہی ہوتے ہیں ۔ اس لیے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا ۔ مکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بد حالی اور معاشی پستی نے اس دور کے شریفوں ، نجیبوں اور

اور میروں کے لیے وضع داری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور بنادیا تھا۔ ورد کے کلام میں بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں تصوف کے پھینپنے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فوار میں اپنے لیے انیوں پاتا تھا۔

اس دور میں تحسیر کردہ شہر آشوب اور جویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، کساد بازاری، دوبار داری کے کھوکھلے پن اور میروں کے ڈھول کا پول..... سب کچھ واضح طور سے نظر آ جاتا ہے علاوہ ان میں میر و مصنی کی بعض مثنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جاسکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر وقتی چھوڑ دہیل کھنڈ، فرخ آباد، مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے اکثریت نے کھنڈ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں لو ابوں نے عیش و عشرت سے کھنڈ کو عروس ابلاد بنا رکھا تھا۔ ورد ہا محل صوفی تھے۔ اور فقر کی بنا پر انہوں نے وہی نہ چھوڑی، ورنہ تقریباً سبھی قابل فکر شعراء نے کھنڈ میں اگر محفل سخن آباد کی۔

جس طرح مرثیہ موت سب سے پہلے سنبھالا گیا ہے اور چراغ کی ٹوبکھنے سے پیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں منلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے کھنڈ کی صورت میں سنبھالنے لگا تاہم میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمع تہذیب آخری بھڑک دکھ رہی تھی، اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرقعہ عبدالحلیم شرر نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ ان کے بقول: "اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دولت مند ہی کے زمانے میں چونکہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امرار و ضرکار اور اجباب کی نفی و شگری ہر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا

مادہ علی العموم اہل کمٹنویں فنا ہو گیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کیے وہ ان کی ترقی
 کو تو ہی شاہراہ سے دور کرتے گئے ان کے مشغلے ہر دو لعب کے سوا کچھ نہ تھے۔ بے ٹکری
 اور فکر و محاش کے بکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، شیر بازی، چوسر، گنجنے اور شرطی
 کا شائق بنا دیا ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور اندیشہ فردا
 کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا۔ جوان مزخرف کاموں میں سے
 کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اس کام میں غلگایا ہوا
 کمٹنویں رونق اور میاشتی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ ہر
 طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک تعاروں
 کا وہ کسی نظر بند نہ ہوتا تھا۔ سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، چمڑوں، شکاری
 کتوں، بیلوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا، جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار
 تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کیے ہندو، ان و ہلی کے شریف زادے، اہل خانہ یونانی
 ہاکمال مردانے اور زنانے طائفے، اطراف ملک کے قزاق، بھانڈا اور طوائفیں ملازم رکھ
 تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و
 احتیاج کا کوئی یہاں تصور بھی نہیں کر سکتا۔ نواب، وزیر، شہر کی ترقی اور خوشحالی پر
 کمر بستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و قسمت میں بہت
 جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا۔ شجاع الدولہ علیہما رحمۃ اللہ عورتوں اور قصود
 سرود کی طرف مائل تھا، جس کی وجہ سے باناری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں
 کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی کہ کوئی لگی کو چہ ان سے غالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے
 وہ اس قدر خوشحال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں، جن کے ساتھ دو دو تین

تین نیچے رہا کرتے نابز میر جب سفر میں ہوتے تو لوہائی میٹوں کے ساتھ ساتھ ان کے نیچے بھی شاہانہ شکوہ سے چمکڑوں پر لد کر روانہ ہوتے اور ان کے گرد دس دس تنگنوں کا پہرہ ہوتا۔ حکمران کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امرا لوہا بوں نے بھی بلا خوف و ہلا احتساب یہی وضع اختیار کر لی اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ درٹیاں پہنے لگیں۔ ۱۱

شہر رنڈی بازی کے ضمن میں رقم طراز ہیں ،
 ”عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر غالی نہیں لیکن کھنوں
 شہنشاہ الدولہ کے زمانے میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز
 بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی ۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا کہ اپنا شوق اظہار کرنے
 یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے
 ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ تھا کہ کھنوں میں مشہور تھا کہ جب تک انسان
 کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو ، آدمی نہیں بنتا ۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی ،
 سارے ہندوستان میں اور اسی طرح کھنوں بازاری عورتوں کو یہ تہ حاصل
 ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امرا کی محفلوں میں ان کے پہلو پہ پہلو بیٹھیں اور یہاں
 اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی
 ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں ، جن میں جاتے بہت سے مہذب لوگوں
 کو بھی شرم نہیں آتی ۔ ۱۲

۱۱۔ "MEMOIRS OF DELHI AND FAIZABAD"

Vol. III p. 9-10.

۱۲۔ گزشتہ کھنوں : ص ۳۲۹ ، ۲۱۰ - ۲۲۰

یہ طویل اقتباسات اس گھنٹوں کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نقطہ کا بھی سراغ دیتے ہیں۔ جس کے گرد ان مردوں کی بیرون خانہ زندگی گردش کرتی تھی۔ اور بلا شک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اس سے ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر شیع ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تعاضا تھا یا اس کی تہذیب کا کچھ اور بھی تھا ؟

دواصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف نادیاں بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شہر گھنٹوں کی شریف عورتیں "ہنر مند نہیں اور گھر گرہتی کے کام میں۔۔۔۔۔ پھوٹ رہیں۔ حدود رجب کی مصروف ہیں، چٹوری ہیں" لہٰذا اور مرزا سوائے امر او جان ادا" میں ایک گھنٹوں گھرانے کی جو جھکیاں دکھائی ہیں۔ ان سے گھر گھر نہیں بلکہ ایک گندہ جہنم "معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد، زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (یا عموم جہنم سے وابستہ کر کے)۔۔۔ خوب سے بے خوب تر کہاں ؟۔۔۔ ہی کو جب شعارِ زیست بنائے تو پردہ گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پاسکتا، ایسے میں وہ صرف فسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے، یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی۔ لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ جب گھر کی مرغی دل بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لیے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس موقع پر ہمہ عشیق کے یونانی معاشرے سے قدیم کھنوسی معاشرہ کا موازنہ بہت دلچسپ ثابت ہو گا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لیے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشرے میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا۔ وہاں سیف و تلوار اور اس کی شاعری نے نامہ پید کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر روشنی پڑتی ہے :

رات کو شے پہ تری دیکھ لی چوری اتنا
کالی اور تھی چڑھی نیچے تھی گوری اتنا
تو اور بھی کر پیار لگے میرے پیٹ جا
ٹھنے مجھے سب دیتے ہیں اب لوگ زناچی لٹے
رنگین

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا۔ جب کہ کھنوسی صدیوں کی ملکیت اب مریضانہ جاگیر و اربیت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ کھنوسی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی۔ جب کہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی

لٹے۔ سینو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی۔ اس نے ٹاؤن کے عشق میں غوطہ کھینچ کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کیلئے "LESBIAN" کا لفظ اس سے مشتق ہے۔
لٹے۔ زناچی : ہمدم اور ہمراز عورت۔

تسکین کے لیے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی۔ اگلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے۔ مجزشتہ اقتباسات میں کھنوسی مرو کی مختلف النوع "بازیوں" کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا، بلکہ ایڈلڈج ہسلٹن کے بقول تو دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا۔ اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانہ پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے۔ گھوڑوں، کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے، جیسے تیز رفتار رتھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انہوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا۔ اور ان اکھاڑوں اور ورزشگاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں پرتشکوہ اعضاء رکھنے والے جوانوں کو ملک بھر میں اپالو کا ہم پلہ بنا دیا۔ اس معاشرہ میں بہت خامیاں ہوں گی۔ لیکن علم و دانش، فن و حرقت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو تلافی محسوس ہونے دیا۔ اس کے برعکس کھنوسی فلسفہ تو گچھا ڈھنگ کا کوئی فلسفہ حیات بھی نہ تھا۔ بلکہ نوابوں کی شیعیت کی بنا پر تصوف کی صورت میں زندگی کی بے شہابی، آخرت کے وحیان اور روحانی ترقی کے ذریعے خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا، وہ بھی جب منہم ہوا تو مثبت سوچ کے لیے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سوفلسٹوں کا ایک فلسفہ اور اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔ لیکن اس وقت محض عباس، سوز خوانی اور تعزیر داری سے

ہی کام چلایا جاتا تھا۔ میں ان کے مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام ٹکڑے ٹکڑے ہی نہ رہا تھا۔ کھنوی معاشرہ میں جس بائبلین اور تصنع نے جنم لیا وہ اب ایک حزب اشک کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ اگر ڈرفنگا ہی سے جائزہ لیا جائے تو یہ دونوں صفات ”طوائف کے گھٹے کے علاوہ پھلا اور کہاں سے حاصل کی جاسکتی تھیں۔ تصنع کا تجزیہ اتنا مشکل نہیں کہ جب طوائف کچر کی علامت اور اس کا کوٹھا مرکز تہذیب قرار دے دیا جائے تو اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سچی مگر دلفریب اندازِ نظر کے علاوہ اور کچھ حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ بائبلین (بلکہ زیادہ بہتر تو بائبلین ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی عوامل ابھر کر نمودار ہوں اور غامیوں کو جب ابھر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل و رد عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے اخلاق اتر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت بیوی کے برعکس خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی۔ اس لیے طوائف سے دیر پا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداری (اور بسا اوقات سود مند) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارکردگی کے بل بوتے پر ہی میدانِ مادرے کی کوشش کرتا ہے لیکن کب تک؟ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دو گونہ ہوتا ہے، ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی یعنی جنم لے

کمر بند میں نفسیاتی دلچسپی کے حامل مختلف النوع رد عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرے کو اس نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہوگا۔

لکھنؤی معاشرے میں پہلے تو مردانگی کے شکنجے بچتے ہیں۔ اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعراء کے ہاں ہیں ابتداء اور نفاشی مل جاتی ہے لیکن کب تک ... ؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر کس برتے پر تہا پانی ... ؟ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلے سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لیے چاندنی، نگاؤں، نگلیہ، خاصدان اور اگال دان کی طرح لازم قرار پاتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا۔ اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آگئے اب جو طوائف ہمدرد و جلیس بنی، تو مستقل قرب نے پھر وہ نفسیاتی عمل دہرایا جس کامیابی بیوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے، یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں کے عمل اور رد عمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور تصنع آمیز، اخلاق یکے لیکن جب ٹھن گئے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کو ٹٹے کو درس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا ... ؟ وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے ... ؟ ؟ وہ کیونکہ لاتعداد بازیوں سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے۔ اس لیے اب وہ طوائف سے بانگین اور اس ضمن میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انہوں نے سیکھا۔ بانگین تو نسوانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو ؟

اس معاشرے میں کس حد تک نہ ناپہن پیدا ہو چکا تھا اور عورت کس کج رویانہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی، اس کا اندازہ دیرائے لطافت میں بحروں

کوڑا نہ بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہو سکتا بلکہ اس امر سے ہو گا کہ واجد علی شاہ نے جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زنا نہ فوج "تو مرتب کی ہی تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض پلٹنوں کے نام اختریٰ نادری لے "وغیرہ بھی رکھ دیئے۔

ایسے ماحول میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ ہاں! اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔ ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

وہی سے پہلے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قلی قطب شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی تھے۔ لیکن میرے خیال میں دکنی غزل کا نہ تو لکھنوی ریختی سے کوئی تعلق ہے۔ اور نہ ہی وہ ان سماجی و نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ ہے۔ جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا

لے۔ گزشتہ لکھنؤ: ص ۶۶

۳۔ انتہا تو یہ ہے کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو بھی ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا۔
زحالی مسکیں مکن تھافل دلائے نیماں بنائے بٹیاں؛
کہ تاب ہجراں نہ دارم اسے جاں نہ ہو کلا ہے لگائے چٹیاں

بلکے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی۔

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے خالص ترین روپ میں اپنی میسر ہو گیا
میں روحانی مقاصد کے لیے بھی استعمال کر سکتا ہو تو وہاں ادب میں عورت کی طرف سے
اظہار عشق کیوں روادار رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوترا اور انگ رنگ
ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی جنسی کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تعجب
میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ عورت کی طرف سے اظہار عشق جذباتی ظہارت
کے باوجود بھی کسی حد تک نفسیاتی اور حیاتیاتی اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے۔
آخر عورت محبوب سے محبوب کیسے بن گئی؟

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث
مرد کو دیوتا سمانہ سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے۔ اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں
سے پارتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ جہاں پاربتی شیو کے حصول
کے لیے زمانہ بھر کے جن کرتی پھرتی ہے۔ علاوہ انہیں ہندی لوگ یا ادبی گیتوں میں
مادھا اور کرشن کی محبت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی جنسی محبت کو فلسفیانہ اخلاقی
اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے
کہ اس معاشقہ نے ادب اور فنون لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لیے دائمی وجدان کی
حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا باقی کے بھگتی میں ڈوبے بھجنوں سے قطع نظر ہندی
گیتوں میں جذبہ کا رس اکابر اسکا ہے ابھرا ہے۔

دکنی شہزاد کا ایران سے بس اتنا ہی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف
مستعار لے رہے تھے۔ ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور اظہار کے انداز بھی پرہیزگار

نہ۔ کجھوڑا کے مندروں میں متھن کے مجسمے اس کی بڑی نمکدانی غماز پیش کرتے ہیں۔

کی چھاپ ملتی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنفِ سخن کو اپنانے کے باوجود بھی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھنا ایسی لمبے عورت کی زبان سے صحت مند نقطہ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی کولمٹ کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی اقدار کا پیدا کردہ اور بچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے اور کیونکہ یہ سنسنی خیزی "شریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی پاسی کڑھی میں ابال پیدا کرنے کی کھرویا نہ کوشش نہ تھی اس لیے ان سے رَمِ جھم رَمِ جھم ایسا اثر ہوتا ہے جتنا چندوشا میں نہیں:

مہو تن نگر کوں قابو بر سہجہ آ کیا ہے
پھرتی ہوں جوں مسافرِ نین میں قیام بولو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا
مجھے جہ نام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی چھوڑ دو

مجھے پکڑے دیں نی، چھوڑ دو دیکھو ہانک ماروں گی
خدا کی سوں امیں کہتی ہوں، بڑی بی کو پیکاروں گی
(ہاشمی)

رہوں میں کب تک جھڑتی، جلا کر دل کہیں کڑتی
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا ہے سر ٹرتی ہوں
(خاکی)

گل ہو گلاب میں نہیں کچھ فرق ازل سے
یوں پیوں سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں
(شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کار فرماتا ہے۔ لیکن جب ولی ۱۱۱۲ھ میں ولی
آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انہیں یہ نصیحت کی۔
شمار بان دکنی را گزاشته ریختہ را موافقِ اردوئے معلیٰ شاہجہان آباد موزوں بکند تا
موجبِ شہرت و رواج و مقبولِ خاطر طبعانِ عالی مزاج گردد۔ اور جب اس نصیحت
پر عمل پیرا ہو کر ولی نے ریختہ میں ”مقبولِ خاطر طبعانِ عالی مزاج“ کے نقطہ نظر سے
تبدیلیاں کیں۔ تو ان میں سب سے بڑی اور اہم تبدیلی عودت سے درجہ عاشق
کا چھن جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل
ہر لحاظ سے فارسی کا چہرہ ہی نہ بنی بلکہ عودت جب عیناً ہو گئی تو سب سے بڑا خط کار و راج
ہو گیا۔ معاشرہ کے رجحان پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے
باعث دہستانِ ولی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ میر
کے پست ترین اشعار سے لے کر غالب کے بعض اشعار... خواہ منہ کا ذائقہ بدلنے
ہی کے لیے ہی... بلکہ ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امر و پرستی مل جاتی
ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا کھنوسی شعراء کے سر بندھتا ہے۔ بلکہ ریختہ سے
پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں غیر شعوری
طور سے بھی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ....
یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی... مگر
لا شعوری... نقوش سمجھنا چاہیئے۔

آزاد نے ”آبِ حیات“ میں سونہ کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سونہ کو میر سید
نے یہ مطلع سنایا :

بہن نکمے ہے دل میرا پا ہے گا ہے

اسے فلک بہرِ خدا ہے گا ہے

یہ سن کر مزدا سو دا ہنس کر بولے "میر صاحب! ہمارے ہاں پشنور کی ڈومیاں
آیا کرتی تھیں یا توجب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا؟"

اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام میں سادگی مافی ہوتی ہے اور ایسے کسی
ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں۔ سادگی کہے بے ہنگم پھٹکے الفاظ استعمال
کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آ جاتے ہونگے جو سوچ اور بوجھ کی گھلاوٹ کے باعث
زناہ گنہگار سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے سکینہ کو کہنا چڑا،

اُن کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرزِ سخن کے
نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجا و کیا اس کی ابتدا سوز
ہی کے زمانہ میں ہو گئی تھی بلکہ اُن کے چند اشعار اور سنئے:

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
چڑھ گئی اور یہ کیسی میرے اشد مئی

تجھ پہ قربان میری جان دل و دہیں میرا
ایک باری تو سن افسانہ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ شراب ،
اسے ان آنکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی "حرب الہیان" میں بھی ہمیں زناہ بھہ میں اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن یہ اشعار
یہ نئی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انہوں نے جب

نجومیوں اور ہر ہمنوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقفیت کا رنگ بھرا تو بھلا نسانی کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ محالاً اس زمانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انہوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔
 جرمیر بے نیلے سے یوں گویا ہوتی ہے :

مرد تم پری پر وہ تم پر مرے !
 بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے
 میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
 یہ مشرت تو بندی کو بھاتی نہیں

اوسے ہے کوئی یاں ذرا جائیو
 میری عیش بائی کو لے آئیو

کسی نے کہا دیکھیو اُسے بوا
 کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

اس نوع کی ادبی مثالوں، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے لیے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی۔ گھٹاقلی کھڑی تھی۔ اب صرف پارش کے پہلے قطرہ کی ضرورت تھی۔ اور لکھنویں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے۔ ریختی کے دیوان آئینہ میں کھتے ہیں :

۱۔ آئینہ نام بھی خوب ہے میرے خیال میں تو یہ آئینا "کوٹا کرنا گیا" ہے یا پھر آئینہ سے "آئینہ" بنایا۔ ہر دو صورتوں میں مذہباتی بلکہ جنسی اشتعال کا مضمون ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

بعد حمد رب العالمین اور اُعتب سید المرسلین خاکپائے شعراءِ مکتہ حین
 سعادت یا رنغاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچِ ایامِ جوانی کے یہ نامِ مریاہ
 اکثر گاہ بگاہِ عمرِ شیطانی کے عبادتِ جس سے تماشِ بنیِ خاکگیوں
 کی ہے کرتا تھا، اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پر دھیان دھرتا تھا۔
 ہر گاہ چند مدتِ جماس و ضحِ اوقات پر بسر ہوئی تو اس عامی کو ان
 کی اصطلاح و محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی پس واسطہ نہیں
 اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان
 و پیدان نے موزوں کر کے مرتب کیا ؟

اس دعویٰ کی وجہ سے آزادؔ، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو یہ نعتی
 کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ان کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے
 ۱۲۲۰ھ میں ایک اور ریختی گو قیس حیدر آبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قیس وزیرِ اعظم
 حیدر آباد کے مصاحبین میں سے تھا۔ اس کا قومی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان
 ہی نہ دیکھا ہو بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہو گا۔ کیونکہ دونوں کے ہاں ہم طریِ غزلیں
 بہت ہیں، گو قیس کے ہاں بھی مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں لیکن رنگین اور
 انشاء وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں، ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے۔
 لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے باک نہیں جتنی کہ کھنوسی شعراء کی عورت، ان کے چند
 اشعار درجِ ذیل ہیں :

جس کی چڑیا کا یہ عالم تھا اب اڑ جائے
 میں نے باہی سے وہ کل شرطیں لاری انگلیا

کیا بنا لائی منہاردن مائی چوڑیاں
میں نہ چہنوں گی کبھی یہ آسانی چوڑیاں

اب کے رکھی ہوں دو گانہ وہ طرہ دار میل
نوجوان، پتلی سی، گوری سی دھواں دار میل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو مختصر کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ قیر کے آخری نطفے
میں تھے۔ اور بقول داتا گریہ کیستی اپنی ریختیوں کا جزوان بغل میں مار کر دلی سے نکلتے
پہنچے" بلہ

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتدائے شوق حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہوگا۔ کیوں کہ
انشاء نے میر حسن اور رنگین پر بیت سفت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:
"اور سب سے زیادہ ایک اور سینے کہ سعادت یار ہمایاں کا بیٹا انوری ریزتہ
اپنے طور جانتا ہے، رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مشنوی کا نام "دل پذیر" رکھا
ہے۔ رنگینوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر ہر کھایا ہے، ہر چند اس مرحوم
کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بد مذہبی مشنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں، بھلا اس
کو شعر کیونکر کہیں۔ سارے لوگ دلی کے، کھنوکھے، رنڈی سے لے کر مرد تنگ پڑھنے
ہیں۔"

چلی داں سے دامن اٹھاتی ہوتی
کڑے سے کڑے کو، بھاتی ہوتی

سو اس بے چارے رنگین نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے کوئی پوچھے کترا! اپ

رسالہ مستم۔ لیکن بے چارہ پرچھی بھائے کا ہلانے والا تیغ کا چلانے والا تھا تو ایسا قابل کہاں سے ہوا۔ اور شہلا پن مزاج میں زندگی بازی سے آگیا تو ریختہ کے تئیں چھوڑ ایک ریختی ایجاد کی ہے۔ اس واسطے کہ پہلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں۔ اور ان کے ساتھ منہ کا لاکرے، بھلا کام کیا ہے :

خدا گھر کو رنگیں کے تحقیق کرو

یہاں سے ہے کر پیسے ڈولی کہاں

مرد ہو کر کہتا ہے :

کہیں ایسا نہ ہو کہ کم بخت میں ماری جاؤں ،

اور ایک کتاب بنائی ہے ، اس میں رنڈیوں کی ہولی لکھی ہے ؟

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی ، کیونکہ انشاء ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک روش

زمانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا۔ چنانچہ اس نے اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے سر تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی کوئی شروع کر دی۔

ویسے ہی اس نے کمال فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں۔ چنانچہ بے نقط الفاظ ٹیٹھ ہندی میں رانی کیلکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولسیوں کی پیوند کاری محض چند مثالیں ہیں۔ پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور ہوتی ۔

انشاء اور رنگین کی کوششوں اور عوام کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت

زیادہ مقبول بنا دیا۔ اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعراء کی

بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی اہتائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زمانہ

تفخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زمانہ لباس پہن کر اور پاکلیوں میں بیٹھ کر

مشاعرہ ہی میں آنا شروع کیا۔ بلکہ زمانہ آواز اور انداز سے کلام بھی سنانا شروع

کیا۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی۔ لیکن وہ خود اس فن

میں سید احمد خاں مشرود ریختی میں باخاتم جان، کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے۔
 حالی نے بڑھاپے میں جوانوں کے جذبات کی غزل میں عکاسی کو قبیحوں
 پیر شود پیشہ کنند ولالی کے مترادف گردانا تھا۔ اور وہ معاشرہ بھی ادب
 سے لمباتی مسرت کے ساتھ ساتھ اعصاب میں سنسنی اور غم و دویں میں کھولاؤ
 چاہتا تھا۔ نتیجہ میں ادب نے جس ولالی کو جنم دیا، اس کی چند مثالیں، ہی کافی و
 شافی ہیں:

وہ بات انگلی نہ یاد رکھی ابھی سے بھولے ہو میری چاہت
 مجھے نہ کھوئی تھی اپنی عزت تمہاری دم بازیوں میں آکر

دیکھو میرے بدن کو لگاؤ گئے تم جو ہاتھ !
 سر پہ چڑھوں گی پاؤں سے جوتی اتار کر
 رنگیں

کل کی طرح سے آج نہیں اشرافی بندھی
 میرا جو آپ نے یہ ٹٹولا ازار بند

انشار کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے
 سولذت انسا میں کہیں ہے نہ کوک میں

میں جھک اٹھی لے کے انشاء نے

کل چھوڑ دی جو میری ران میں لٹک

انشاء —————

چھپ چھپا کر تو کسی ڈھب سے بلالے گھر میں

ٹیکھا بانکا سا کھڑا ہے جو وہ خنجر والا

ہمدَم —————

نہیں ناز نہیں کرتی رنج کسی کا

گیا جب سے یار اور رحمت ہے کھوئی

بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے

اگر میں نے کتبہ کی عزت ڈبوئی (علی بیگ تازنیں)

جان اگر ہے جانے والی جائے گی

بات نہ ان کی مثالی جائے گی

عابد بنو لکیم —————

۱۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مخصوص انداز میں تازنیں کی قلمی تصویریں کھینچی ہے :

..... چوہدار نے دوسری شیع اشخاص مرزا علی بیگ کے سامنے رکھ دی۔ یہ بڑے

گورے پٹے نوجوان آدمی ہیں۔ بکسرت کا بھی شوق ہے۔ تازنیں تخلص کرتے ہیں ادبلی

میں بس ایک ہی رینق تگو ہیں۔ اِدھر شیع رکھی گئی اُدھر نواب زمین العابدین نے آواز

دی "اُدھر حنی لاؤ"۔ ایک نوکر فوراً تاروں بھری گہرے سرخ رنگ کی اُدھر حنی لے کر حاضر

ہوا۔ تازنیں نے بڑے ناز و انداز سے اس کو اُدھر حنی لے کر اُدھر حنی لے کر اُدھر حنی لے کر

باقی اگلے صفحہ)

سوتیں جو میرا غم کرتی ہیں
میرے چونڈے پہ کرم کرتی ہیں
(جمیعت علی ثریا)

اب نظر میں ان کی میں بڑھتی نہیں
دل سے اتری جب سے چکلا ہو گیا

پھیلا لیا، اور خاص بھلی چنگی عورت معلوم ہونے لگی، غزل ایسی لڑائی لڑا کر اور اڑا کر
پڑھی کہ سارا مشاعرہ عشق عشق کرنے لگا، فرات ایسا پایا کرتے تھے کہ کوئی بیسوا بھی
کیا کرے گی، دو سراسر تو اس طرح پڑھا گویا بابا جی کو جملانے کے لیے سب کچھ کرنے
کے لیے تیار ہیں، قلے والوں کو تو اس میں بڑا خرا آیا مگر جو دیکھنے کے استاد تھے، وہ
غاموش بیٹھے سنتے رہے۔
غزل یہ تھی:

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف سا جواں تانا
ہوا اہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زیبا کا
مجھے کہتی ہے باجی تو نے تانا چھوٹے دیور کو
نہیں ڈرنے کی میں بھی ہاں! نہیں تانا تو لب تانا
اگر اے نازنین تو وہی پتلی کامنی سی ہے!
چھریا سا بدن نام خدا ہے تیرے دوہا کا
(دق کا ایک یادگار مشاعرہ)

آنا جانا میرے گھر کا چھوڑ دو
تم نے رنڈی کی بہت اچھا کیا

کارخانے میں خدا کے ہے کسے بوا دخل
بچے تم پہلے جنیں بیاہ ہوا میرے بعد
جان صاحب

افسوس ہمارے ہاں کیونکہ کھل کر حالات زندگی تحریر کرنے کا رواج نہیں اس لیے ہمیں بڑے اور عظیم شعراء کے اخود و نوشت تحریروں یا مشنریوں سے قطع نظر، حالات میں بھی ان کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی محرکات کی تفہیم کے لیے مواد نہیں ملتا، اور یہی وقت ریختی گوشعرا کے ضمن میں بھی ہے۔ ورنہ زمانہ نام اپنا اور زمانہ لباس پہنا نفسیاتی اہمیت کے وقوعات ہیں۔ ایسی صورت میں عورت (بالعموم ماں) کے ساتھ تطبیق ملے گی بنا پر فرد خود کو شعوری یا لاشعوری طور سے عورت سمجھتے ہوئے نسائی انداز و اطوار اپناتا ہے۔ اس کی بنا پر صحت میں زمانہ لباس پہن کر اس تطبیق کو ہر طریقے سے مکمل کیا جاتا ہے۔ اسے اصطلاح میں ٹرانسجینڈری کہتے ہیں۔ کیونکہ نفسیاتی اہمیت کا سوانحی مواد مفقود ہے۔ اس ضمن میں مزید کچھ کہنا محض قیاس آرائی ہی ہوگی۔ ورنہ ان حضرات کی صورت میں بہت دلچسپ قسم کی "CASE HISTORIES" مل سکتی تھیں۔ ویسے اس نسائی تطبیق کی انتہائی مثال ہمیں نصیر الدین کی صورت میں ملتی ہے۔ جو درندہ کی گرا ہوں اور چھیڑ کے بعد بچہ ہی نہ

”جنتا“ بلکہ پورے چالیس دن تک بچہ کی پیدائش سے وابستہ تمام رسمیں پوری کرتا اور چھٹی، دسویں اور چلہ وغیرہ نہاتا۔

ریختی ایک مخصوص معاشرہ سے وابستہ نفسی محرکات کی جنم دہندہ تھی۔ اس نے لکھنؤ کی محفل اجڑنے کے ساتھ ہی اسے بھی زوال آگیا مگر میرے ہاتھ اتفاقاً ایک کتاب لگی۔ یہ دیوان ریختی عرف رنگیلی بیگم ہے۔ اسے محمد حسن خاں محسن (ریختی میں) غنما بیگم نے لکھا۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور بقول مصنف : ایک ہی سال میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گیا ! اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۸ء میں چھپا۔ یہ دیوان نواب صادق علی خاں (بی۔ اے)، رئیس اعظم شیش محل لکھنؤ کی خاطر مرتب ہوا۔ اور ان ہی کے نام معنون ہے۔

میرے خیال میں اس پر تنقید و تبصرہ وغیرہ کی بجائے صرف شاعر کا بیان ہی

کافی معلوم ہوتا ہے، فرماتے ہیں :

”موجودہ مزاج شاعرانہ کے کند ہو جانے کے باعث اکثر اصحاب اس سے سیر ہو کر ریختی کا اشتیاق ظاہر فرماتے تھے۔ دیوان جان صاحب کی تلاش میں حیران و سرگرداں نظر آتے تھے.... جان صاحب اس کام کے لیے نہایت موزوں واقع ہوئے تھے۔ اگر بد نصیبی سے اس میں نقش اور بد تہذیبی کی بھرمار نہ ہوتی اور اس عیب شدید کے باعث وہ حکم وقت کی نظروں سے نہ گر جاتا۔ جان صاحب نے ایسا اچھا زامنا پایا تھا کہ جب نقش محلیوں کی بوجھاڑ ہی مقبول عام ہونے کا باعث بھی جاتی تھی.... جان صاحب کے مطبوعہ دیوان کے تباہ ہو جانے کے بعد ایک بھی ایسا دیوان شائع نہ ہو سکا، جس کا نام دیوان ریختی ہو۔ افسوس صد افسوس.... ہم نے یہ بارگراں احباب کی ہزیم سخن کو

گرماتے یا ان کے ہنسنے ہنسانے کو اپنے دوش پر نہیں لیا، بلکہ صرف اس غرض سے کہ جان صاحب کے غیر مہذب کلام کے زہریلے اثرات کونان کے دلوں سے دھو ڈالیں جو درحقیقت ناپاک عادتیں پیدا کرنے والا، اخلاق اور تہذیب سے کوسوں دور ہے اور ایک ایسے جدید طرز کی طرف توجہ دلائیں جو حرف گیری سے بالاتر اور حقیقی واقعات کا اصلی منظر ہو..... خدا کا شکر ہے کہ جس نیک پالیسی اور سچی خواہش سے ہم نے اپنا کلام یا کام شروع کیا تھا اس کو اخیر تک اسی صورت سے نباہ بھی دیا، جس کا انصاف اہل بصیرت کی کامل توجہ پر منحصر ہے۔ یوں سمجھنے کو کوئی کچھ سمجھا کرے مگر ہمارا مطلب اس تصنیف سے اپنے نیک اور سچے ارادوں کے ساتھ انصاف اور اخلاق کی عادت پیدا کرنا ہے۔ جس سے آج کل کے نوجوان اکثر محروم ہیں..... لہذا ہمارے اور جان صاحب کے کلام میں اس قدر اختلاف ہے جو ہوا اور پانی، خاک اور آتش یا دن اور رات میں جمہات اس میں ہے۔ اس میں کوسوں پتہ نہیں اور جو اس میں ہے اس میں مطلق تدارک..... ان کے کلام میں فحش اور ننگی نگالیاں باب بھری ہیں۔ اس کے برعکس ہمارے کلام کا چین ان کائناتوں سے بالکل پاک ہے۔ ہم نے اس ولفریب کلام کی شاخ میں ایک ایسا جدید، سہل اور صاف راستہ کھول دیا ہے جو دلکشا، خوشنما، ہر و معزنی اور مرغوب عام ہو۔

..... اور اسے پیارے قارئین! اب صاحب مضمون آپ کے اور ان دلکشا

خوشنما، ہر دلعزیز اور مرغوب ہر عام "اشعار کے درمیان مزید کاوٹ بن کر آپ کی
آتش شوق میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا، چندا شعار ملاحظہ ہوں،

لب اپنے چوستی ہوں لب ان کے چوم کر
بوسے بڑے لطیف کسی کے دہاں کے میں

چوسنی زبان جو ہم نے ہوئی وہ زبانِ دانا
احساں کسی زبان پہ ہماری زبان کے ہیں

جب سے کجمن کو کیا شیخ نے شیدا ہو کر
رہ گیا سو کھد کے اچھوڑ کا چھلکا ہو کر

جوشِ شباب دیکھ چکی آپ کا حضور
انگلی دکھا رہے یہ شیطان جلیے

اٹے اٹے ہوئے میں شوق ان کے
لوٹے بلوائے ماس دھاری آج

انگیا کے گھاٹ ہم نہ رسانی ہوئی مگر
شب بھر کھڑا رہا مونا دیوار کی طرح

تربت پہ آکے بھڑوسے نے ماری جو ایک لات
سوسو قدم پہ جا پڑے تختے مزار کے

صہبت تری میں لطف ملا مجھ کو اس قدر
او غان ! تیرے ساتھ تو ملتاں جائیے

کھل گیا وہ پیٹ کا رازِ نہاں
خوف تھا جس کی بُرا تشہیر کا

مرثیہ اور کیستار سس

اردو ادب کا مجموعی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شاعری ادب دودھلا
 میں شمار ہوا ہے۔ ایک گوا حساس اور جذبہ کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ غزل ہے
 جس میں دلی والوں نے دل کی بات کہی۔ تو اہل لکھنؤ نے جسم کی؛ لیکن ان دو انتہائی
 صورتوں کے باوجود بھی بات جذبات ہی کی رہی، خواہ یہ جذبات روحانیت کی مٹی
 اقدار سے جلا پاتے ہوں یا جنس اور کج روی کی دلدل میں لا پھنساتے ہوں غزل
 کے برعکس شاعری ادب کے دوسرے دھارے میں وہ تمام اصناف آ جاتی ہیں۔
 جنہیں احساسات اور جذبات سے بلا واسطہ قسم کا کوئی تعلق نہیں اور جنہیں قدیم
 اصطلاحات میں ”آورد“ کی شاعری قرار دیا جاسکتا ہے۔ قصیدہ سے لے کر مرثیہ
 تک اس نوع کی شاعری میں ہیئت اسالیب اور موضوعات کے لحاظ سے
 نمایاں تنوع ملتا ہے۔

مرثیہ کا موت کے غم کی صورت میں ایک عالمگیر اور گہیر انسانی جذبہ سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے بظاہر اسے احساسات کی شاعری سے قصیدہ کی مانند میز کرنے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ یہ عام مرثیہ کے لیے تو درست ہو سکتا ہے، یعنی کسی عزیز کی موت کے شدید غم کا تخلیقی اظہار سے ترفع پانا جیسے کہ عارف کی موت پر غلاب کی یہ مشہور غزل :

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور !

تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

یہ غالب کے دل کی آواز ہے، ناقدین اس میں فنی خصائص بھی دریافت کر لیں ! یہ پھر بھی احساسات ہی کی شاعری رہے گی۔ اپنے عزیز کی موت پر سوگوار شاعر نے تخلیق کو ذریعہ تسکین بنایا ! لیکن اس کے برعکس جب میر انیس یہ کہتے ہیں :-

نکسیدہ زباں شد نے دکھائی گئی باری پانی نہ دیا فوج لگا کرنے وہ ناری

خاموشی انیس اس کا غم وہ وہ ہے طاری اس نظم کا بچنے کا صلا نیز دباری

مشرقی عالم ساغر کو ٹرتے دیں گے

گھر خلد میں رہنے کو پیر تجھے دیں گے

تو قاری کے جذبات و احساسات میں خواہ کتنی ہی انہینت کیوں نہ ہو یہ شاعر خود ذاتی غم کے پیدا کردہ نہیں ہیں، قاری میں غم آگئیں احساسات کا پیدا ہونا شہادت کے المناک واقعات کی وجہ سے ہے خود شاعر اپنے ذاتی احساسات اور دار و ذات قلبی کا بیان تو نہیں کر رہا ! بالفاظ دیگر مرثیہ بحیثیت ایک صنفِ سخن حضرت امام حسینؑ کی المناک شہادت اور اس سے وابستہ واقعات و کیفیات کے بیان کے لیے مخصوص ہے، لہذا اس کا مقصد صرف رونا اور رُلانا ہے اور بقول میر انیس :

جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزمِ عزا ہے
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

آکے بزمِ عزائے شہ میں رونا

ہر آنکھ پہ فرضِ عین ہو جاتا ہے

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ رونے کی لذت اور رلانے کے مزے "کے باوجود شاعر اور اس کے سامعین کے ذاتی احساسات اس کا سچا شہ نہیں بنتے، حقیقت، محبت اور احترام سبھی کچھ ہوتا ہے۔ لیکن ذاتی احساسات نہیں بلکہ یہ اس صنفِ سخن کی عجیب خصوصیت ہے کہ الم اور اندھ کا پرچار اور آکے بزمِ عزائے شہ میں رونے کے باوجود بذاتِ خود اس کا الم اور اندھ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں یہ نازک سافری بہر حال ملحوظ رہے کہ شعر میں المیہ واقعات کا بیان اور بات ہے۔ جب کہ شعر سے المیہ تاثرات کا ابلاغ قطعی جدا گنا مر ہے۔ اپنا غم بہر حال اپنا ہی غم ہوتا ہے۔ بلکہ جس تن لائے سو تن جلنے کے مصداق تو الفاظ میں اس کی شدت کا بیان بھی ناممکن ہوتا ہے۔ اسی لیے تو بعض اوقات فوری اظہار کے لیے ایکسپریج ہی کافی ہوتی ہے۔ لیکن جب تخلیقی اظہار کے لیے غم پیکر الفاظ میں تو مھلتا ہے تو فنی لوازم کی بناء پر اس میں ہیئت اور اسلوب کے مسائل بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس لیے فنی باریکیوں کے حسن کا مقصد بھی اظہارِ غم کے مقابلہ میں قارئین پر خاطر خواہ اثر پیدا کرنا زیادہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اپنی یہ انیس راونے رلانے کے فریضہ کی ادائیگی کے ساتھ ہمیشہ ایک شاعر (محض مرثیہ گو نہیں) اپنا فنی منصب کبھی بھی فراموش نہیں کرتے کہ شبلی کے بقول "مقصد صرف رونا رلاتا ہوتا تھا جس کو شاعری سے تعلق نہیں" اور اس لیے اگر پہلے مرثیہ کی تمہید میں انیس نے یہ دعویٰ کیا تو یہ

اس کا حق بنتا تھا۔

تعاریف میں چٹھے کو سمندر سے ملا دوں قطرے کو جودوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہر منور سے ملا دوں خاروں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں
گلدستہ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں

ایک پہول کا مضمون ہو تو سنگ سے باندھوں

گر بزم کی جانب ہو توجہ دم تحریر کچنچا جائے ابھی گلشن فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت انجم فلک پر ہو جائے ہوا بزم سلیمان کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اتر آئے
ہر چشم کو بہ یوں کا اکھاڑا نظر آئے لہ

یہ مثنوی سمرالبیان یا اندر سجا کی تمبید نہیں، لیکن اندازِ سخن ایسا ہی ہے
اس لیے کہ انیس یا کوئی بھی شاعر محض "مرثیہ" کہہ کر اپنے فنی منصب سے انصاف
نہیں کر سکتا تھا۔

شبلی نے "موازنہ انیس و دیر" میں متم بن نویرہ کا واقعہ بیان کیا ہے جو اپنے
بھائی کے غم میں عرب قبائل میں مرثیے پڑھتا پھرتا تھا، اسی حالت میں حضرت عمرؓ
کے پاس آیا، وہ اس وقت مسجد نبوی میں تشریف رکھتے تھے، متم نے مرثیہ کے اشعار
پڑھنے شروع کیے، حضرت عمرؓ اگرچہ نہایت مضبوط دل کے آدمی تھے، لیکن ضبط نہ
کر سکے، بے اختیار آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے، متم مرثیہ پڑھ چکا تو حضرت عمرؓ
نے فرمایا: "تیرے غم کی حالت کس حد تک پہنچی ہے" اس نے کہا امیر المؤمنین! بچپن
میں مجھ کو ایک عارضہ ہو گیا تھا جس کی وجہ سے میری بائیں آنکھ کی رطوبت

نکل رہی تھی میں کہیں روتا تھا تو اس آنکھ سے آنسو نہیں نکلتے تھے۔ بھائی کے مرنے کے بعد جو اس آنکھ سے آنسو جاری ہوئے تو اب تک نہ تھے۔ حضرت عمرؓ نے اس سے فرمائش کی، ان کے بھائی زید کا مرثیہ لکھے، اس نے فرمائش پوری کی لیکن جب دوسرے دن جا کر حضرت عمرؓ کو سنایا تو حضرت نے کہا کہ اس میں تودہ ورد ہیں ہے۔ اس نے کہا، امیر المومنین! زید آپ کے بھائی تھے میرے بھائی نہ تھے، زید آپ کے بھائی تھے، میرے بھائی نہ تھے، یہ ہے وہ معیار جسے ذاتی احساسات سے جنم لینے والے عام مرثیہ اور بحیثیت ایک صنف سخن مرثیہ میں تغادوت کے لیے طوطا رکھنا چاہیئے۔

اردو ادب میں مرثیہ غزل اتنا ہی قدیم ہے۔ کیونکہ شاعری کے دکنی دور میں قلی قلی شاہ سے لے کر ولی تک بیشتر شعراء نے اس کی طرف خصوصی توجہ دی تھی۔ شمالی ہند میں جیسے ادبی مذاق کے باوجود بھی بحیثیت ایک صنف مرثیہ کو خاصی اہمیت حاصل رہی۔ دبستان کلمتو سے قبل ہی اس میں تجربات کے سلسلہ کا آغاز ہو چکا تھا، چنانچہ مفرد اشعار نے مزاج کی صورت اختیار کی اور سودا نے اسے سدس میں کلمہ کر آنے والے شعراء کے لیے فنی امکانات کے دروازے کھول دیے، لیکن اس میں شبہ نہیں کیا جاسکتا کہ کلمتو میں اسے جو عروج اور مقبولیت حاصل ہوئی پھر کہیں نہ ہو سکی۔ دیر کے استاد میر خمیر نے سراپا نگاری کی طرح ڈالنے کے ساتھ ساتھ گھوڑے اور تلوار کے اوصاف بیان کرنے کی روایت کا بھی آغاز کیا۔ رزمیہ نگاری بھی خمیر نے ہی شروع کی تھی الغرض انیس اور دسیر تک مرثیہ نے بحیثیت ایک صنف ایک بلند مقام ہی حاصل نہ کر لیا بلکہ فنی لحاظ سے اس کے تشکیلی عناصر بھی متعین ہو چکے تھے۔ واقعات کر بلا کی تمام جزئیات کو عمدتاً شیشہ میں دیکھا گیا۔ چنانچہ سمر کی صبح سے

کے گرگرمی کی شدت تک سب پر لکھا گیا یوں ان تمام عناصر کی ترتیب و تشکیل کی بنیاد پر مرثیہ میں بیک وقت ڈرامہ اور رزمیہ کے اوصاف پیدا ہو گئے۔ (بعض ناقدین نے ڈرامہ کی جگہ مثنوی کو دی ہے، اوصاف نگاری کے لحاظ سے حضرت امام حسینؑ کا کردار اور طرز عمل ایک ہیرو کا ہے تو کربلا میں جنگ نے رزمیہ کی صحت اختیار کر لی۔

اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ ڈرامہ کا لفظ ڈرامہ کے عام مروج مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا، بلکہ ڈرامہ کی روح یعنی کش کش سے مراد ہے ڈرامہ کی اساس کش کش پر ہوتی ہے جو کئی نوع کی ہو سکتی ہے۔ سو کربلا میں حق و باطل کی کش کش تھی۔ یہ محض دو افراد کی انائی کش کش تھی۔ بلکہ اعلیٰ مقاصد اور اعلیٰ تراقدار کے لیے جان قربان کرنے کی سعی تھی۔ انیس اور دیر تک مرثیہ نے جو صورت اختیار کر لی تھی، اور جو فنی لوازم پیوستہ تھے، ان کی بنیاد پر اس کش کش کی وسعت اور گہرائی دونوں ہی کی عکاسی سے مرثیہ بطریق احسن عہدہ برآ ہوتا ہے۔

مزہی عقیدت و احترام سے قطع نظر مرثیہ کا ادبی نقطہ نظر سے تنقیدی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جائیگا کہ اس پر لکھنؤ کے مخصوص شاعرانہ اسلوب کی چھاپ بہت گہری ہے۔ لفظی تراش خراش اور فنی باریکیوں کے بغیر لکھنؤ کا شاعر چل ہی نہ سکتا تھا۔ چنانچہ مرثیوں میں بھی داد سخن واضح تر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سراپا مناظر وغیرہ کو چرچہ کر غزل اور مثنوی کا سراپا اور مناظر یاد آ جاتے ہیں مثلاً انیس حضرت امام حسینؑ کا سراپا یوں بیان کرتا ہے :

یہ روئے روشن اور یہ گیسوئے مشک فام یاں شام ہی تو صبح ہے اور صبح میں ہے شام
ہالے میں یوں نظر ہمیں آتا مہ تمام قدرت خدا کی نور کا ظلمت میں ہے مقام

زلفوں میں جلوہ گر نہیں چہرہ جناب کا
ہے نصف شب میں آج ظہور آفتاب کا

طوالت سے بچنے کے لیے صرف ایک ہی بندوبست کیا جاتا ہے، ورنہ اس نوع کی
مشالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ سراپا نگاری پر غزل میں محبوب سے وابستہ تمام تشبیہات
اور استعارات سے کام لیا جاتا ہے۔

انیس نے ایک جگہ طوار کی تعریف میں یہ زور دار شعر لکھا ہے :

چلتی تھی عجب رنگ سے شمشیرِ قضا رنگ

لب سرخ، ذہن صاف بدن گول ہر رنگ

دوسرا مصرع پڑھتے ہی ذہن اندر سمجھا کی سبز پری کی طرف منتقل ہو جاتا

ہے، جس کا لہانت نے یوں تعارف کرایا :

آتی تھے انداز سے اب سبز پری ہے

پر سبز ہیں اب سرخ ہیں پوشاک ہری ہے

اسی طرح نسائی جذبات کے اظہار میں لکھنوی بیگمات کے محاورات اور انداز

تغایط کو روا رکھا گیا ہے۔ مرثیہ میں ایسے کئی مقامات آتے ہیں، جہاں عورتوں

کی گفتگو اور خاص طور سے ماتم و شیون کی عکاسی کی گئی ہے، لیکن ان کے مطالعہ

سے سیدانیوں کی بہائے لکھنوی خواہن کا تاثر ذہن میں ابھرنا ہے۔ یہ مرثیہ نگاروں

کا عمومی رنگ ہے اور انیس کے مرثیوں کا بھی یہی حال ہے :

میں صدقے گئی بس نہ کرو گریہ وزاری

اصغر مرا روتا ہے صداسن کے تہاری

دہ کا پختے ہاتھوں کو اٹھا کر یہ پکاری

آ آ مرے منہ سے مسافر ترے داری

عاشق مرے مشہور ہیں بھیا کے ہیں واری
 دو دن سے خبر بھی نہیں لی آکے ہماری
 قربان گئی آخری دیدار دکھا دو
 اماں مجھے اصرار کو پھر ایک بار ملا دو

اس نوع کی مثالوں کی کمی نہیں :

یہ خصوصیت درمی ہے جو داستانوں اور شتویوں میں بھی نظر آتی ہے یعنی غیر
 ملکی کرداروں کی گفتگو اور جذبات و احساسات کا اظہار خاص کھنوی (یا دہلوی)
 انداز میں کیا جاتا ہے۔

مرثیہ سے تزکیہ کا کام بھی لیا جاسکتا ہے اور غرض ہی نقطہ نظر سے قطع نظر نغماتی
 لحاظ سے مرثیہ کا یہ وصف قابل توجہ ہے۔

ارسطو نے یونانی المیہ کی تاثر انگیزی اور سامعین پر اس کے اثرات کو تزکیہ
 (KATHARSIS) کی اصطلاح سے واضح کرنے کی کوشش کی اس کے بقول
 المیہ کے سامعین میں ڈرامہ کے واقعات اور کرداروں کے عمل اور انجام سے رحم
 اور دہشت کے جو یہ جانات ابھرتے ہیں، المیہ کا اختتام ہی ان کی سکون پذیری
 کا باعث بن جاتا ہے۔ اس نے اپنے مشہور اور ادبی تنقید پر سب سے پہلے رسالہ
 "POETICS" (بوطیقا) کے علاوہ اپنی ایک اور تصنیف "POLITICS"

میں بھی ایک جگہ تزکیہ کی یوں تعریف کی تھی:

وہ لوگ جن میں رحم اور دہشت کے جذبات زیادہ شدت سے محسوس
 کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے، ایسی ذکی نفس افزا نے یہ محسوس کیا ہوگا
 کہ تزکیہ سے ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ پر لطف
 سکون محسوس کرتے ہیں ؟

اس کتاب میں اس نے بوطیقا میں مزید تشریح کا وعدہ کیا تھا..... مگر بوطیقا ”کی تعریف بھی ایسی ہی الہی اور تشدد ہی چنانچہ اس کے بقول ،
 ”المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیے جائیں۔ جن سے سامعین میں رحم
 اور دہشت کے جذبات پیدا ہوں ، تاکہ ان میں شدید ابھار کے بعد
 ان کا تزکیہ ممکن ہو سکے “

ارسطو نے جو کچھ لکھا ہے اسے اپنے ایشیج اور ڈرامہ کی روایات اور اس
 کے مخصوص اسالیب کو پیش نظر رکھ کر لکھا ، اس لیے آج تک اگر تزکیہ کی اصطلاح
 ذمہ ہے تو اس کا باعث محض ارسطو کا احترام نہیں ، یوں بھی گزشتہ ڈھائی ہزار
 برس میں یونانی ڈرامہ کے ساتھ ساتھ دنیا کے ڈرامہ کا انداز تبدیل ہو چکا ہے۔
 تزکیہ کا نفسیاتی مفہوم بھی ہے بلکہ فرائیڈ کے آغاز کار تک ”KATHARSIS“ نفسی
 معالجہ کا ایک طریقہ تھا۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں الجھ بفر غور آتا ہی کہا جا
 سکتا ہے کہ چھٹھناتے اعصاب اور ان سے جنم لینے والی غیر معمولی کیفیات میں اعتدال
 پیدا کرنے والا طریقہ تھا۔

تزکیہ کے اس مخصوص مفہوم کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ کا جائزہ لینے پر یہ
 یونانی المیہ سے قریب تر ہی نظر نہیں آتا بلکہ گہرائی اور تاثیر انگیزی میں اور بھی ڈرہ
 جاتا ہے کہ ارسطو کا یونانی المیہ صرف رحم اور دہشت کے جذبات ابھار کر ان کا
 تزکیہ کرتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس مرثیہ میں حضرت امام حسینؑ کا مثالی کردار
 اور ان کے ساتھیوں کا بے مثال عزم اور قربانی کے جذبات اگر ایک طرف دل میں
 احترام ، عقیدت اور محبت کے جذبات ابھارتے ہیں تو دوسری طرف شہادت
 رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ اسلام کے بطل عظیم پر فقر کے جذبات بھی پیدا
 کرتی ہے۔ ”اگر رونے رلانے سے قطع نظر کہتے ہوئے دیکھا جائے تو مرثیہ کا

مجموعی تاثر ایک ناقابلِ تقلید ہستی کے سامنے نظرِ حقیقت سے سر جھکانے میں ظاہر ہوتا ہے۔
 مرثیہ غالباً ایسی واحد صنفِ سخن ہے جس کے سامعین دو جداگانہ طبقات
 میں منقسم ہیں۔ شیعہ حضرات کے لیے اس کی مذہبی حیثیت ہے، اور ان کے لیے اس
 کے ادبی اور فنی محاسن ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو مرثیہ کی تاثر انگیزی میں ان کا
 کافی سے زیادہ ہاتھ ہوتا ہے۔ شیعوں سے قطع نظر بقیہ قارئین کے لیے کیونکہ اس
 کی مذہبی نوعیت نہیں ہوتی، اس لیے ان پر مرثیہ کا کبھی بھی وہ اثر نہ ہوگا جو ایک
 مجلس میں سننے والے شیعہ کا ہو سکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر ہر دو کانسی رویہ جداگانہ
 ہے، اور اسی کی مناسبت سے ان پر اس کے اثرات مرتب ہوں گے۔ گو مرثیہ کا
 مقصد ہی تاثر انگیزی اور جذبات میں موج پیدا کرنا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس
 کی یہ صفت اضافی بن جاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے کسی تخلیق کی کامیابی کا اہم معیار قاری کی کرداروں سے اپنی
 تطبیق (IDENTIFICATION) ہوتی ہے وہ خود کو کرداروں میں یوں سمو
 دیتا ہے کہ ان کے ساتھ ہنستا ہے اور روتا ہے اور وہ میں یہ عمل بہت واضح ہوتا ہے
 اور اسی کی بناء پر رحم اور دہشت کے (یا دیگر) جذبات ابھرتے ہیں۔ مرثیہ میں
 بھی رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ دیگر جذبات میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن
 ان کا باعث تطبیق نہیں، کیونکہ قاری یہ جانتا ہے کہ حضرت امام حسینؑ کوئی
 کردار نہیں بلکہ ایک تابناک شخصیت تھی۔ اس لیے ان کے لیے احترام تطبیق میں
 بہت بڑی رکاوٹ بنتا ہے۔ وہ شہادت کے واقعات پر گریہ کرنا ہو سکتا ہے،
 لیکن ان کی فات سے اپنی تطبیق کی جھلک نہیں کر سکتا۔

لیکن تزکیہ کے معاملہ میں مرثیہ غالباً تمام اصناف پر سبقت لے جاتا ہے شہادت
 کی بناء پر تاثر انگیزی کے لیے شاعر کو اس میں کم سے کم کوشش کی ضرورت ہوتی ہے۔

کیونکہ واقعات سچے ہیں، ادنیٰ تخلیقات میں تمام فنی محاسن اور اسلوب سے وابستہ
 باریکیوں سے کام لے کر جھوٹ کو سچ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ اور قاری کی تطبیق اس
 ”سچ“ کی گویا توثیق کر دیتی ہے۔ جب کہ تمام ادب کے برعکس مرثیہ میں سچ کو ہر ممکن طریقہ
 سے اجاگر کرنے کے باوجود یہ احساس باقی رہتا ہے کہ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔

المیہ کا ہیرو دیوتاؤں سے فرار کی سعی میں لگا رہتا ہے۔ لیکن مقدر و غفرت کی
 طرح اس کا پھینکا کرتے ہوئے بالآخر اس کے زوال، بربادی یا موت کا باعث بنتا ہے۔
 لیکن اس کے برعکس حضرت امام حسینؑ قسمت سے فرار کی بجائے کربلا میں اپنے مقدر
 کا انتخاب خود کرتے ہیں۔ اس لیے المیہ کا ہیرو مرتا ہے جب کہ حضرت امام حسینؑ شہید
 ہوتے ہیں۔ اور مرثیہ درحقیقت اسی انتخاب کی داستان ہے ماقم نہیں !

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب پارے کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے، آخر کیوں؟ ایک کامیاب افسانہ نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو شعور اور تعمیل سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے۔ لیکن ان دونوں نے بھی بعض اور اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہنا ہی پسند کیا۔ گو یہ کلیہ نہیں اور پیم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کو خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرنا پڑتا ہے کہ وہ تجربات و توقعات اور کیفیات کو یا تو مدب شیشے میں سے دیکھتا ہے۔ ورنہ دریا کو گڑے میں بند کرتا ہے۔ افسانہ نگار کے گرد و پیش زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث کھڑے

میتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر اپنے تنقیدی ذوق کی ادا سے رو قہرل کے بعد چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد انتہا پر سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور تازہ نگاہ وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع رد عمل ہی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ رد عمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس رد عمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو ناموزوں، غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جاسکتی ہے۔ لیکن رد عمل میں ادیب کی آزادی کو تو جھٹلایا نہیں جاسکتا بلکہ مذمت ہی سے رد عمل میں آزاد روی عیاں ہو جاتی ہے۔

نفسی کیفیات کے زیر اثر اور تنقیدی ذوق کی رہنمائی سے رد قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی ادا سے فن کارانہ پیش کش کا مرحلہ آ جاتا ہے۔ گویا ادب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا جائے تو تنقیدی ذوق مسالہ کا کام کسے گا۔ جب کہ تخلیقی شعور سے اس عمارت کی تعمیر کے بے خطوط متعین کیے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ افہام و تفہیم کے لیے ان کے جدا گانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف خانوں میں بند ایک دوسرے سے لا تعلق ہوتے ہیں جس طرح تین بنیادی رنگوں سبز، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کمی بیشی سے بے قلمونی جنم لیتی ہے۔ اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔

اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کی کارکردگی کو آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہو جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شید، میں فرق آ جائے گا بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظام بھی ہے۔ جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور البصیں ہیں، پھر ماحول ہے جس سے پیوستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے۔ لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد، ان عوامل کے عمل اور رد عمل کی وجہ سے تخلیقی عمل کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب ہتلولہ بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر اور انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا، لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے!

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقل ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر وہ جی کاوشیں اس کی نماز ہو جاتی ہیں۔

نفسی کیفیات کے غلبے سے فراوانی جذبات پیدا ہوگی۔ نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کموچ لگانے میں قلع نما کا کام بھی دے سکتی ہیں۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام اپنے دلے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرتقے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاہی سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پسندی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر ناول پابند نے نہیں ہے؟ والی بات ہوگی۔ تجربات نو، تکنیک میں تنوع اور اظہار و بلاغ کے لیے وسائل کا کموچ اسی کے مرہون منت ہیں۔ لیکن ایک بار پھر اس امر کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہرچے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لیے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے مندر و رنگوڑوں جیسی نفسی کیفیات کو گم مٹی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق بھران یا بال بننے پاتی ہے اور نہ ہی آگیند تندئی صہبا سے گھٹلا جائے ہے؟ ایسی حالت ہوتی ہے، رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہترین بنا کر تجربات میں نچرین کسے ٹروا ہٹ کم کی جاتی ہے۔ اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادیب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم کے بعد جب ہم افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گونواالت اور وحدت تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن جب مجموعی

لیا طے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ ... نقطہ شروع ... کروار ... منظر نگاری ... مکالمے ... جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ افسانہ دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین استخراج اور فن کارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرض وجود میں آتی ہے، چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تیسخ سے تکنیک میں تنوع کے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویہ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے، اسے چمکنا افسانہ نگار کی وحدت تاثر کی ضرورت نہیں، اس لیے اسے ان اساسی عناصر کے تمام امکانات پہنچانے کا کھوج لگانے کی اجازت ہے، اس کے برعکس افسانہ نگار کا کہیں بے محدود ہی نہیں بلکہ اسے وحدت تاثر سے شدت تاثر پیدا کرتی ہے اس لیے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں رو و قبول، کمی بیشی اور ترمیم و تیسخ پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، وقوعہ یا منظر کا نام نہیں بلکہ ان میں ربط پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے۔ اگر ایک لمحے کو ناول کے مختلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے، تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ و پس منظر، حادثہ دل گوار اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا۔ لیکن ان سب کو ایک کڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ دو انفرادی اور بظاہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا ذہن اسے قبول کرے گا، اگر ایسا نہیں تو وہ اسے جھوٹا، غیر حقیقی "اور بعبیاز امکان" سمجھے گا۔ اسی لیے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا، کیونکہ ان کے پلاٹ منطق، مشاہدہ اور تجربہ کی تکذیب کرتے ہیں، جب کہ جدید ناول کا قاری کہانی کو پس نہ سمجھنے پر بھی پلاٹ کی

منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انہیں "امکانی" سمجھ کر تسلیم کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBOCK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے :

"افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا، جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ سمجھے یعنی ایسی پیش کش کر کہانی خود ہی بیان ہو، قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کے انداز میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا ابواب کی فہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں بلکہ۔"

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر متناسب اور عام مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "فسانہ آزاد" ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

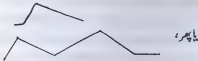
نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا گہرا اثر نہیں ہوتا، اسی لیے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے مہیچہ اور گتھا ہوا پلاٹ ہو تو قاری سانس کے حال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ مہماتی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے، ہمارے قدیم داستان گو بھی اس گٹر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو

انجھانے کے لیے ضمنی قصوں اور قصود و قصص کی ادا دیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی۔ لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا ۹۰۰ کے احساس کے تحت داستان میں محو رہے، اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیله کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہزاد کی ہے، اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

”بھول“ والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے سنیے کی بجائے بکیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں ”PICARESQUE“ ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی اور وہیں فساد آزاد اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے ”امراؤ جان ادا“... جس میں انہوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطہ عروج پر اگر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لیے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کو اور حوصلہ دے سکے گی بجائے ایک ہی غلط پر گامزن رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی نہ تو سکتا ہوتی ہے، اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقاء اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے :

کسی گراف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز ملیں گے جیسے :



سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط پر ہی رواں رہتی ہے۔ اس لیے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات و تصورات، جذبات و احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں جس کے نتیجہ میں قاری محض "قاری" رہتے ہوئے "فعال قاری" نہیں بن سکتا۔ اسی لیے تو بعض اوقات حالت کچھ ایسی ہوتی ہے کہ جیسے کسی برتن میں مشک اٹھیل دی، برتن بڑا ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا۔ ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس انسانی ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو، چنانچہ بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا ایک طرفہ ٹریک والی بات ہو جاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ ادھر قاری میں

بھی یہ سرعناصر ہوتے ہیں گو خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دورانِ مطالعہ سوچتا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہونے کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایترسن نے جس کے لیے تخلیقی مطالعہ کی اصطلاح وضع کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے دورانِ مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت الشہود کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے، اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے، جسے میں نے مکالمے سے تعبیر کیا ہے۔ اور اسی سے قاری "فعال قاری" بنتا ہے۔ اس صورت میں زاویہ سقم بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی ششک اور نہری قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے۔ اس لیے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انہیں تقویت دے کر مزید جلا بخٹے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی نوامد کا باعث بنا دیتا ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرگولڈ نے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔

اس کے بقول :

"کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں بھی دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ملتا ہے۔ انہیں ہم "دو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں رویں لاتعداد باہمی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم عقلی "دو" کہہ سکتے ہیں۔ جبکہ دوسری کو متحرک یا ہیبائیٹو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیر می کی مرہون بنت ہوتی ہے بلکہ "

آب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لیے ہمیں ذہن کا بے حد نازک اور لطیف توازنوں کے نئے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو ہماری صحت تک مسلسل ارتقار پر رہتا ہے۔ پھر وہ خارجی ہیج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں دلچسپی کا باعث بنتا ہے۔ اس دلچسپی کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے۔ وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر ہوگا جس کے زیر اثر ہم نے ہیج کے سامنے رد عمل کا مظاہرہ کیا اور اس نظام میں اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل پاتا ہے بلکہ۔

دلچسپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرڈ رنے اسے بہت وسیع معافی میں استعمال کیا ہے جو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو دلچسپ سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے۔ لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی حاصل وہ ہیج ثابت ہوتی ہے جو قاری کے لیے حد نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک دلچسپی کا باعث بنتی ہے، اس لیے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔

کھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں ”مکالمہ“ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس

ضمن میں نذیر احمد اور عبداللیم شرر کے پلاٹوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں، نذیر احمد کی مدرسہ سائنس و ہنریت، واعظ خاں سلوب اور مدجہی مقصد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتی، جب کہ شرر نے نالام کردار نگاری، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبہم آمیز تصویر کاری ایسے عیوب چھپانے کے لیے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو بونے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطہ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افلاطون نظریات، حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم لیتا ہے۔ اس لیے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا مقام بھی آئے گا، جہاں دونوں متضاد قوتوں کی آویزش منطقی انتہا پر پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ افسانوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تضاد ضروری نہیں) کی انتہائی صورت نقطہ عروج سے تعبیر ہوتی ہے۔ اور سبھی اچھے کہانی نگاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطہ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جاسکتا ہے، جہاں کردار شالی اور واقعات خارق عادت، چنانچہ شرر کے بعض نادلوں میں نقطہ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کردار دونوں ہی پر چھانکے رہتے ہیں۔ اس لیے ان کے نادلوں میں شاید ہی کہیں نقطہ عروج ملے۔ ابن الوقت اور توبہ النصوح میں نقطہ عروج پیدا کرنے والی کش مکش موجود ہے۔ لیکن وہ یوں بے سوچاوت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں۔ ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی میں اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انہیں نظری نشوونما کا

موقع دیا جاتا تو ان کے کردار، کردار سی حرکات اور ماحول کی باہمی کش کش سے جو نفسی نقطہ عروج جنم لیتا وہ شر کے واقعاتی نقطہ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا رسوا کیونکہ اپنے پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روارکھتے تھے۔ اس لیے ترتیبی شعور کے حامل ان پلاٹوں میں نقطہ عروج واقعاتی نہیں بلکہ اس میں شعوری کاوش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطہ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطہ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیر اثر جنم لینا چاہیئے۔

نقطہ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت یہی ہے کہ قدیم ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخل کش کش اور باطنی کیفیات کی عکاسی کو مقصود بن بھا جاتا ہے۔ پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے، (قدیم داستانیں، تذییر احمد اور شرر) اس لیے ارتقاء کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے، اور کردار واقعات کا راجل ہوتے تھے، لیکن اب معاملہ برعکس ہے، یعنی واقعہ کردار کے راجل سے معرض وجود میں آیا ہے۔ اب خارجی وقوعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں، جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا ابھار دینا ہی نقطہ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کش کش نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔ "یہ نفسی نقطہ عروج" کچھ جدید نفسیات کا سرہون منت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطہ عروج مل سکتا ہے جس نے کردار نگاری کی اس اس نفسی پیچیدگیوں پر استوار کی ہو، دستور فکری کے ناول نفسی نقطہ عروج

کی بڑی خوب صورت مثالیں ہیں۔ کیونکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول ”ٹپڑھی لکیر“ اس انداز کی بڑی اچھی مثال ہے۔ افسانوں میں پریم چند نے شعوری طور سے اس کا التزام روا رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطہ عروج جنم لے، چنانچہ ان کے ژور کا ڈبہ“ ایسے عام افسانہ سے لے کر کفن“ ایسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطہ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں پریم چند کے بعد منٹو، عصمت، بیدی اور ندیم کے افسانوں میں نفسی نقطہ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ ندیم نے گزشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں، جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آ رہی ہیں۔ اس ضمن میں ”موج خون“ بڑی کامیاب مثال ہے، جہاں داخلی کش مکش نفسی نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول و افسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطہ عروج مل جاتا ہے۔ حالانکہ ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کش مکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی یو جین او نیل، آر تھر ملر اور نیسی ویلہز ایسے ڈرامہ نگاروں نے جنسی محرمیوں اور نفسی تغیرات سے جنم لینے والے انسانی امیکو نفسی نقطہ عروج سے اور بھی مؤثر بنایا ہے۔

جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا۔ اس سے انسانی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب تلازم خیالات اور شعور کی رو سے آیا۔ تلازم خیالات کا اصول گو قدیم نفسیات میں بھی تھا، لیکن تحلیل نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فروڈ کے بعد ڈیگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جہاں گاہ طرز علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات وغیرہ کی امداد سے اسے تہرہ گاہ کا دعوہ بھی بنادیا۔ سیدھے

سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے ویپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح شے یا جاہ کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ توندی کے دھارے کی مانند ہر دم رماں دواں اور متغیر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خط مستقیم کی مانند نہیں ہوگا بلکہ لکڑی کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رو کے چار عناصر بیان کیے جو مختصراً یوں ہیں :

- ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔
- ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔
- ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔
- د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیاء اور وقوعات میں رد و قبول کے باعث بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ ایک اور موقع پر اس نے شعور کی رو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

”کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالم پر واز اور حالت سکون کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفہ سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رویں حالت سکون کو اشیاء کی حصہ

18UB

(TRANSITIVE اور عالم پر دواز کو عبوری حصہ STANTIVE PART)
(PART) کہیں گے۔

شعور کی رو کا تفصیلی تذکرہ اس بنا پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی ادب کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا جب کہ آزاد و تلازمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا، خاص طور سے ان شعراء نے جنہوں نے اینڈرپائونڈ کی پیروی میں امیجز کو اساسی اہمیت دی یا جو کفریلزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلازمہ اور شعور کی رو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں بالخصوص نظم و ضبط اور ترتیب و توازن کا کچھ مضرت سے زیادہ ہی لحاظ رکھا جاتا تھا، جس کے نتیجہ میں کردار واقعات کی سیڑھی پر مصنف کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جلتے، چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کرداری خصوصیات بیان ہوتے بلکہ حلیہ تک بتا دیا جاتا، یوں ان کی روشنی میں کردار اُبھاراجاتا، یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام لیا جاتا تھا بلکہ بعض اوقات تو کرداری خصوصیات کا بیان ایک ایسے خاکہ کی صورت اختیار کر لیتا جس میں واقعات رنگ پھرتے جاتے۔ داستانی کردار نگاری اس انداز کی حامل تھی۔ علاوہ انہیں واقعات کے بیان میں کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا، اس لیے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی، کہانی میں پلاٹ ریڑھ کی ہڈی تھا، اس میں جھول عجیب اور بغیر پلاٹ کے کہانی کفر!

تلازمہ اور شعور کی رو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا رولتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سیدھے خطوط ابھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے، اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری

ڈراما بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا
کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا منظر
قرار دے دیا۔ اور ظاہر ہے کہ ذہن زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلازمہ اور شعور کی رو سے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لا شعوری
محركات ان دونوں کا امتداد در رنج متعین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لیے ایک ہی
شے، لفظ یا رنگ کو ہیج بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گلاشی کا
رُخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لا شعور چھاپے مارتا رہتا ہے۔ جس کے نتیجہ
میں شعور کی رو میں مد و جزر جیسی حالت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس لیے جس کہانی کار
نے حرف لا شعوری محركات کی عکاسی ہی کو مقصود فن قرار دیا۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں
سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم و ضبط کا متقاضی ہے۔ لا شعور کی اودھم بھری دنیا اس
سے مبرا ہے اس لیے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے
میں فٹ نہ ہو سکیں۔ اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے
میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لا شعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی
کار کے لیے کردار کا علیہ بیان کرنا یا کرداری خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا اب
وہ علامات و امیجز و فیو کی ادا دے لا شعوری عوامل کی کار فرمایاں پر روشنی محال
کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رو کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا
ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں۔ بلکہ سبھی مقبول اور سلجھے ہوئے
فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔
بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں۔ لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی
لوازمات سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض کہنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنا یا تو

مقصد تجربہ کی سنسنی خیزی تھا اور ایسی شہرہ لیدرگی پیدا کی کہ کسی کے پنے بھی کچھ نہ پڑے
 ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفس تجربہ کے لیے تو استعمال کیا
 جاسکتا ہے لیکن اگر قاری ہلک کسی بات کا بلاغ نہیں ہوتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات
 بے سود ہوتے ہیں۔ نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے۔ اور ادب میں بھی نفسیات
 سے یہی کام لیا جانا چاہیے۔ لیکن اگر نفسیات کے زیر اثر رکھیں جانے والی قلمبریا بلاغ سے
 عاری محض بے معنی اظہار ہو تو ایسی نفس پنی کس کام کی ؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ قاری اس
 کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا
 جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی
 نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو
 جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں
 بھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے۔ گو بچوں اور عورتوں میں خام احساسات
 اور شدت جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے۔
 لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے۔ یہ درست ہے کہ
 مرد بالعموم عورتوں کی مانند رومانی ناول پڑھ کر رورور کر نکلیں گے، نالاکام آرزوؤں
 کا مداوا تلاش نہیں کرتے، لیکن متاثر وہ بھی ہوتے ہیں۔ البتہ عورتوں کی مانند مردوں
 کے صرف غمزدگی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر رکھیں جانے والی بیشتر
 بے سرپی کی تجربہ کی کہانیوں سے تطبیق کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی

۱۔ بچوں اور عورتوں کے بارے میں تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو :

ادب اور لاشعور اور تخلیق اور لاشعوری محرکات :

اس لیے یہ تاثر انگیزی کے بہت بڑے اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔
 افسانوی تکنیک کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر ممکن
 رہے گا، کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ
 مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بناتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق
 کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ نوظہنی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں مکالمہ سے
 تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا سبب یہ ہے کہ کردار
 فطری ہو اور کردار نگاری فطرت ریا زیادہ سے زیادہ نفسیات، کے اصولوں کے
 مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما میں
 ای۔ ایم۔ فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT)
 دو قسموں پر انحصار کیا جاتا رہا ہے۔

فاسٹر کے بقول :

”ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں سب سے پہلی
 صدی میں سیدھے کردار مزاحیہ ”کھلاتے تھے۔ اب انہیں بعض اوقات
 مثالی (TYPE) یا ایسا اوقات کرداری خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی
 خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے غیر سے ہوتی
 ہے۔ لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہو تو
 ان میں اس کجی کے آئینہ پیدا ہوجاتے ہیں۔ جو بالآخر مدور کردار پر
 نتیجہ ہوتی ہے۔“

سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں آسانی

پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ عضوی آنکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذب بات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لیے تو انکا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے۔ ”تک“

دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انہیں باآسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انہیں تبدیل نہ کر سکے۔ اس لیے قاری انہیں فراموش نہیں کر سکتا ”تک“

مدد کرداروں کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی، اس لیے باآسانی انہیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے البتہ وہ انہیں سیدھے کرداروں کے مقابلہ میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف مدد کردار ہی کچھ دیر کے لیے ایسے کردار کی ادائیگی کے قابل ہوتے ہیں۔ اور ہم میں یہ مزاج اور تخصیص کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں ”تک“

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جاسکتی ہے؟ اگر افسانوی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں یا علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہوگی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا ہے اسے سیدھے اور مدد میں سمیٹا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں؛ علاوہ ازیں فاسٹر نے سیدھے کرداروں کی خصوصیات گنوائی ہیں یہ

۴۵۔ ایضاً - ص ۴۳

۴۶۔ ایضاً ص ۴۶

۴۷۔ ایضاً ص ۴۷

وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تشبیل ("ALLEGORY") کے جامع الصفات اور اسم باہمی کرداروں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن تشبیل کے کرداروں کو فلسفوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو فطری سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے۔ اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات ایسی خود روی اور نمو ہوتی ہے ؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو۔ اب اگر کردار نگاری فطری ہو... کو... کردار نگاری نفسیاتی... ہو... سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے، یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلے میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہیے، فطری کردار نگاری داستانوں کی مثالی کردار نگاری یا اخلاقی اور واقعاتی کہانیوں کے شاعرانہ انصاف کے برعکس بھی جاسکتی ہے انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تشبیلی حیثیت کی بنیاد پر انسان نہ رہتے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ با فوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا۔ اس لیے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کردی جاتیں کہ وہ ان کے مد مقابل ہی نہ ثابت ہو سکیں۔ بلکہ کامران ہی رہیں۔ کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا۔ کردار انسانی حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پیرا نظر آتے تھے۔ (بلکہ ان کا حلیہ تک بہن مبالغہ کی بنیاد پر عام انسانی حلیے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے نہ فیض تحنیں کی بیہ دار نہ تھا۔ اس لیے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی مقصود و قرار دی گئی تو پھر کرداروں سے

ان کی فوق البشریت چھین کر انہیں محض بشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جہنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہو۔۔۔۔۔ اپنی تمام خرابیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے لیے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقار میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے۔ جو عقل عام کی کسوٹی پر بھی پرکھے جاسکتے ہیں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس امانت پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھئے۔

رجب علی بیگ سرور کے "فساد عجائب" کا جان عالم غیر فطری کردار ہے۔ اور مرزا رسوا کی امراؤ جان آؤ فطری جب کہ پریم چند کے "کفن" کا ہیرو نفسیاتی کردار ہے۔ کیونکہ ہر آدمی بیوی کا کفن بیچ کر نشے میں ڈھکت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار فطری ہی ہوگا۔ کیونکہ اس کی ہوا العیباں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں، اس لیے کامیاب کردار کا معیار اس کا محض فطری ہونا نہیں۔ بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا تو عابد علی عابد صاحب اصل تضاد و دوہائیاں میں منہو کے افسانے "ہنگ" میں طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے۔ کیونکہ سو گندمی کا کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض

فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے سمجھی بھی ہٹک نہ محسوس کرتی۔

میں یہ نہیں کہتا کہ سبھی کہانی کار کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔

یقیناً ایسی نہیں۔ اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستوفسکی تک سب ماہرین نفسیات تھے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات دانوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ دراصل لکھنے والے کی بصیرت، مشاہدہ اور شرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا تباہ بنادیتی ہے۔ اس لیے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرقعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنہیں وہ اپنا دوست، دشمن اور مجدد سمجھتے ہوئے ویسا ہی رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔ انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی محب الوطنی خصوصیت

نظر آتی ہے۔ علاوہ انہیں بعض نفس پرپیچیدہ گھٹنیں اور انہیں نفسیات اسے کچھ کا کچھ بنا دیتی ہیں۔ کہانی کار کے لیے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے۔ ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی چنگل کے لیے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے زندہ نفس مرقعے تخلیق کیے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوب صورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ انہیں کرداروں کی تحلیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے۔ کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی بھی ناکافی رہتی ہے۔ بلکہ اس مقصد کے لیے کہانی کار کا نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ سماجی، سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہیے۔ اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے در پہ بھی ماہوں نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے ناپتا ہوا اور نہ

ہی رنگین شیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو۔ بلکہ زندگی جیسی کردہ ہے اسے اسی روپے میں دیکھتے ہوئے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ کہانی کار میں وہ وہی لپک پیدا ہو جائے گی، جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اسی لیے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعا زندہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہو سکے۔

اس توفیق کی مدد شفی میں ای۔ ایم فاسٹر کے سیدھے اور محدود کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو گا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو لیتنا دلچسپ ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرمانہ محکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا۔ حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لیے بنیادی اہمیت نشوونما کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور محدود ہر طرح کے افراد ملتے ہیں۔ مگر سب اپنے اسی کردار سے پہچانتے جاتے ہیں۔ جو نفسی عناصر سے صورت پذیر ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے۔ جس کے لیے فرونگ نے ("PERSONA") کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں خٹ کر دینا کردار نگاری ایسے اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دیتا ہے۔ ایسی تقیم سے افسانے کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں۔ بلکہ صرف اس کی ایک کینیت، ایک انداز اور ایک رد عمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی، بلکہ افسانہ نگار چند

اشادات ہی پر گفتگو کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے اگر ہم منشو، میدی، اندیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو شخص سیٹھ اور مدد میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے اگر اس مسئلے کو کمیت دیتے ہوئے دو قسمیں ضرور کرنی ہیں۔ تو پھر ٹرنگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن

(INTROVERT) اور ظاہر میں (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے، یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ٹرنگ نے شخصیت کے ان دو اساسی میلانات کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز کی پیروی بھی کی جاسکتی ہے جس نے گوا دینی تشقید کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں کی دو اقسام ضرور کریں۔ اس کے خیال میں بلا ناظر ہن کچھ لکھنے والے کو مل۔ (TENDER) تو کچھ سخت (TOUGH MINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کمبوتروں کی مانند دو کاکوں میں بند کر دینا درست نہیں۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی احاد سے زیادہ ہنزا اقسام بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اور نہیں تو انہیں نفسیاتی اور فیزیکی کرداروں میں تو تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

افسانہ

زیوس سے امیر حمزہ تک

داستانوں کے اساطیری محرکات کا تجزیہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین رہنا چاہیے کہ داستانیں فلسفہ اور بعد ازاں فلسفہ سے جنم لینے والے ادبی اور تنقیدی نظریات (مثلاً افلاطون) سے پہلے معرض وجود میں آچکی تھیں۔ داستانیں وحشی یا نیم مہذب ذہن نے مخصوص معاشرہ ہی کے بے تخلیق ذکیں بلکہ یہ مظاہر کا ثنائت اور وقوعات فطرت کی تقسیم و تشریح کے ساتھ ساتھ بعض صورتوں میں تو تحریات (TABOOS) کی وضاحت سے اخلاقی منوالی کی صورت میں بعد ازاں ترقی یافتہ روپ میں ملنے والے مذاہب کی اساس یا خام مواد کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ اور پتی تھامس کی مانند بہت سے اساطیری ماہرین کا یہی خیال ہے کہ فن، مذہب اور فلسفہ کی

ابتدائی اور خام صورت، اسطورہ (متمدن) میں دیکھی جاسکتی ہے؟

گو فلسفہ سے پہلی مرتبہ انسان نے استدلال کا سہارا لے کر اپنے وجود اور گرد و پیش میں پہلی دنیا اور ماحولِ نظر بکھرے کائناتی مظاہر کی تفہیم کی سعی کی۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے انسان نے تفہیم ذات یا تفہیم کائنات کی کبھی کوشش ہی نہ کی تھی، انسان تو ابتداً اُنے آفرینش سے ہی خوابِ جہوانی کی مانند اپنے وجود کی تعبیر میں الجھنے لگا۔ سہجہ رابطہ ہے، فرق صرف یہ ہے کہ فلسفہ کے روپ میں پہلی مرتبہ سوچ کے قواعد و ضوابط دریافت کر کے عقل کے چراغ روشن کیے گئے۔ لیکن یہ عقل کہاں سے آئی؟ توڑ ٹکڑ کے خیال میں، ہماری عقل نے اساطیر سے جنم لیا ہے اور اساطیر داخلی واردات کے استدلال کی زبان میں ترجمہ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں؟ عقل کا ادلیس مظاہرہ خود شناسی ہے و فیہی میں پالو کے مندر کے دو درے پر وہی قول نکلتا تھا، جسے بعد ازاں سقراط نے اپنی بحث کی اساس بنایا، خود کو پہچانو!

انسانی خود شناسی کی اساس تحریر پر استوار ہے، جس کا سائنٹیفک پہلو تو جیسا تھا، عضویات اور تشریح البدن وغیرہ علوم سے عبارت ہے لیکن تفہیم کا یہ انداز انسان کو تمام کائنات سے علیحدہ ایک اکائی مانتے ہوئے چند ایسے عمومی اصول اور قواعد و ضوابط کی دریافت تک محدود ہے جن کی تمام نوع پر تطبیق کی جاسکتی ہو خود شناسی کی اعلیٰ منزل اگر ایک طرف خود آگاہی اور معرفت نفس ایسی فلسفیانہ اور متصوفانہ مصلحت سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے تو دوسری طرف علم الاقوام (ANTHROPOLOGY) سے یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ انسان نے تہذیب کے قدیم تر

اندازہ تمدن کی زیریں ترین سطح پر بھی اسطور وضع کرتے ہوئے اپنا اور کائنات کا باہمی تعلق سمجھنے کی کوشش کی۔

خود شناسی کا اعلیٰ منصب وہ ہے جس میں فرد کو الگ کر کے محض شیش میں سے نہ دیکھا جائے بلکہ بحیثیت انسان اس کائنات، ماحول اور معاشرہ سے اس کے تعلق کو دریافت کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ان سب سے فرد کے تعلق کے انداز کے تعین سے ہی معاشرتی تحریکات، اخلاقی ضوابط اور اخروہی کے روپ میں مذہبی قوانین جنم لیتے ہیں لیکن اگر فرد سب سے لاتعلقی اور الگ تھلگ ہو تو کائنات کے اس وسیع سمندر میں اس کی حیثیت محض ایک خلیہ حیوانی مادہ ایسودہ جائے گی۔ شعور و احساس سے عاری اور حیات آمیز اور حیات آموز قوانین سے نا آشنا بے مقصد اور بے مصرف۔ کائناتی فضلہ!

اسطور کا محرک تیر ہے!

آج سے ہزاروں سال پہلے، بعید ترین ماضی میں جب وحشی انسان شکار سے ٹھک پر ہی کے بعد کسی سایہ دار درخت کے ٹانگیں پسار کر بیٹھتا ہو گا تو ایسے میں یقیناً وہ سب کچھ سوچتا ہو گا۔ جو آج بھی ہم آپ سوچ سکتے ہیں بلکہ سوچتے ہیں۔ آج ہمیں موسمی تغیرات، نباتات کی نمو اور چاند سورج وغیرہ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ ہم جغرافیہ یا سائنس کی کتابوں میں سب کچھ پڑھ چکے ہیں۔ لیکن ہم آج بھی پیدائش اور موت کی گتھی نہیں سلجھا سکے۔ ادھر علم کے نئے انداز اور سائنسی آلات کی بہتر کارکردگی تفہیم کائنات کی بجائے اس کی پراسراریت کو کچھ اور بھی نمایاں کرتی جاتی ہے۔ اگر آج چاند پر کھنڈ ڈالنے کے عہد میں بھی ہماری حالت یہ ہے تو اس قدیم وحشی انسان کی کیا حالت نہ ہوتی ہو گی جس کے لیے یہ کائنات علم کے آبد سے کم نہ تھی۔ طلوع آفتاب اور غروب چاند کا گھسنا بڑھنا اور تاریں

کی چشمک زنی، موسمی تغیرات اور ان سے سے گرد و پیش کی رنگ بدلتی کیفیات خصوصیت سے دل ہلا دینے والی بادل کی گرہج اور صاعقہ برق اور ان سب پر مستنزا و پیدا آتش اور موت کا معدہ! بغیر شوری کا دش کے بچہ کی پیدائش طبع اور پھر موت سبھی پریشان کن حد تک حیرت انگیز کر شے تھے۔ جب وہ یہ دیکھتا کہ ابھی زندہ جانور اس کے مارے ہوئے پتھر کی ضرب سے ختم ہو کر اب اس کے دسترخوان کی زینت بنا ہوا ہے تو شکم پر پی کے خوش کن احساس کے ساتھ ساتھ یقیناً یہ باعث تعجب بھی ہوتا ہوگا۔

آج خالص وحشی ذہن کا مطالعہ مقصود ہو تو بچہ کی طرف رجوع کیا جائے، وہ بچہ جو ابھی تک اعلیٰ سے نا آشنا ہے۔ اور جس کا مقصد حیات خواہشات کی فوری آسودگی ہے، وہ بھی اپنے قدیم آباؤ اجداد کے نقش قدم پر چلتے ہوئے ارد گرد پھیلے ماحول اور متنوع کائنات کے بارے میں مسلسل استفسار کرتا رہتا ہے اور ہر باپ یہ جانتا ہوگا کہ بچے کے مسلسل سوالات کے اس کے ذہنی سطح کے مطابق تشنی، بخش جوابات دیتے رہنا کتنا مشکل کام ہے اگر بچہ کو چاند ستاروں کے بارے میں سائنس کی جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں سمجھانے بیٹھ گئے، تو اس کا فہم ذہن کبھی بھی نہ سمجھ پائے گا۔ لیکن چند ماموں، چاند میں چرخہ کا متقی بڑھیا اسے مطمئن کر سکتا ہے، اس کا ناپختہ ذہن مظاہر فطرت کو ان کے حقیقی مفہوم میں سمجھنے سے قاصر ہے۔ اس لیے حقیقت کا افسانوی بیان قابل قبول ہوتا ہے۔ بس اسی تحریر کی تشنی نے ہی اسطورہ کو جنم دیا۔

۱۰۔ اس وقت تک جنسی فعل کا تولید سے کوئی تعلق نہ سمجھتا جاتا تھا، اس لیے عورت پر اصرار کبھی جاتی تھی، اس نئے عورت کو معاشرہ میں چر تعلق حاصل ہوا وہ مادہ اندر سہرا پر منتج ہوا۔ دھرق ماتا، دھرق پو جا، زرخیری کی رسوم اور ماوریلوی عشقار وغیرہ نے اسی سے جنم لیا۔

ہی تھا جس نے یہ کہہ کر بہت سے اور ماہرین کے خیالات کی بھی ترجمانی کی ہے کہ انسانیت کو گوشت پوست کا ایک وجود فرض کر لیں تو انسانیت کے عہدِ طفل میں محسوس کیے گئے خوف، امیدیں، پریشانیوں اور تجرّد وغیرہ اسطور اور سورمائی داستانوں — (LEGENDS) وغیرہ میں ملتے ہیں؟ اس ضمن میں ممتاز اساطیری ماہر

ایچ۔ جے۔ روز کی تعریف بھی قابلِ غور ہے جس کے بقول: ”ہم اساطیر کی اصطلاح کسی خاص قوم کے تخیل کی مخصوص پیداوار کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ظہور کہانی کی صورت میں ہوتا ہے۔ یونانی ایسی کہانی کو اسطور کہتے تھے جس کا لغوی مطلب ”لفظ“ ہے“

اس تعریف میں تخیل کی مخصوص پیداوار اور متحدہ کائناتوں میں مطلب لفظ قابلِ توجہ ہیں۔ گویا اساطیر کی اساس بننے والے دونوں عناصر تخیل اور لفظ۔ ادب کی بنیاد بھی بنتے ہیں۔

نفسیات کی افست میں جیمز ڈیوئی نے تخیل کی یوں تعریف کی ہے: ”حال میں فکری سطح پر تصورات کے، روپ میں ماضی کے اور ان کی تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری نہیں..... لیکن کلی طور سے یہ محض ماضی کے تجربات ہی کا عادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو کی جاتی ہے۔ تنظیم و تشکیل کا یہ عمل تخلیقی بھی ہو سکتا ہے، اور محض نقالی بھی۔ ذاتی پاک کی ترتیب و تشکیل تخلیقی ہوگی۔ جب کہ دوسروں کی ترتیب و تنظیم سے فائدہ اٹھانا محض نقالی؟“

میں نے معروف نقادوں کی تعریفات سے احتراز کرتے ہوئے نفسیات کی ہفت کو اس لیے ترجیح دی ہے کہ ایک تو دیگر ذہنی اعمال کی مانند اب تک تخیل کو تنقید کی بجائے نفسیات سے زیادہ بہتر طور سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اور دوسرے اسی تعریف میں تخیل کی اس اہم ترین خصوصیت کو واضح الفاظ میں اجاگر کیا گیا ہے، جسکی کاروائیاں ہمیں اساطیر اور داستانوں میں نمایاں طور سے ہی نہیں ملتیں۔ بلکہ ایک لحاظ سے تو ان کی اساس ہی ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو پر ہے۔ اس خصوصیت کی وضاحت آئندہ سطور میں ہو جائے گی۔

لفظ کی اہمیت مسلم ہے۔ اگر فن پارہ کو جسم قرار دیا جائے تو لفظ اس میں غلیہ کی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ جو بظاہر تو غیر اہم اور بے وقعت نظر آتا ہے۔ لیکن ان ہی کی ترتیب، ترکیب اور امتزاج سے ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے۔ الفاظ سے بے نیازی کے اس دور میں سارے ترسنے اپنی خود نوشت سوانح عمری کا عنوان "الفاظ" رکھ کر غالباً جدید دور میں لفظ کو سب سے بڑا انخراج عقیدت پیش کیا۔ مگر نیا ہی کل یعنی ادب میں لفظ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ تو تخیل صورت پذیر ہی کے سانچے ہیا کرنے کے ساتھ ساتھ راہنما ستارہ کا روپ دھار لیتا ہے۔

ادب کے علاوہ اساطیر میں لفظ کی اہمیت اسی سے عیاں ہو سکتی ہے کہ میکس ملر کے لسانی و بستان فکر کی اساس بھی اسی پر استوار تھی۔ اس نزاعی و بستان میں اس نے مختلف اساطیر سے وابستہ دیوتاؤں کے اسماء کے تقابلی اور تجزیاتی مطالعہ سے اسطور کو عالمگیر حیثیت دے کر انسانی سوچ کے مشترک سرچشمہ کی دریافت کی کوشش کی تھی۔ مگر اس پر کڑی تنقید کی گئی مگر اسکے خیالات کا مطالعہ دہیسی سے خالی نہیں، یہاں یونانی دیوتا ریموس کے نام کا تقابلی مطالعہ درج ہے :

"DIA USH PITAR" "ZEUS PITAR" "JUPITAR" "TYR"

(قدیم ٹیوٹانگ) (لاٹینی) (یونانی) (سنسکرت)

اس تقابلی تجزیہ کو مزید بڑھانے پر سینٹ پیٹر سے وابستہ کرامات کا کھوج بھی لگایا جا سکتا ہے، اس ضمن میں بعض اور اقوام کی اساطیر سے وابستہ الفاظ کا مطالعہ بھی دلچسپ ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً قدیم بابل میں "شمش" سورج کا دیوتا "الاتو" (ALLATU) دوزخ کی دیوی اور تیامت "بہت بڑی عنقریب تھی، عربی میں شمس سورج ہے اسی طرح تیامت کا قیامت بن جانا بےیداز قیاس نہیں۔

تخیل اور لفظ کا تفصیلی مطالعہ داستانوں پر اساطیری اثرات کے تجزیہ میں اس کی حیثیت رکھتا ہے آج اگر اساطیر علم الاقوام کے مباحث یا مردہ غائب کی مثالوں کی صورت اختیار کر چکی تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ اب واقعی مردہ ہے۔ اساطیر ان معنوں میں کبھی بھی نہیں مر سکتی، کیونکہ سائنسی اور عقلی ترقی کے باوجود بھی آج کے انسان کے لیے کسی نہ کسی اسطور کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ گو آج کا مہذب انسان شعوری طور سے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کو محض داستان پارینہ سمجھتا ہے لیکن بقول الڈس ہیکلس اب بھی اسطور موجود ہیں۔ اور وہ انسانی ذہن کے کسی روپوش گوشے کے لیے اب بھی کشش رکھتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ گوشہ بڑی حد تک گرینر پا اور کسی حد تک کم امتزاج یافتہ ہے۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

گو ہیکلس نے نفسیاتی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی، لیکن اس سے فوراً

ذہن و فہم کے اجتماعی لاشعور کی طرف جاتا ہے۔ اسی نے اپنے ایک مشہور مضمون "PSYCHOLOGY AND LITERATURE" میں بڑی خوب صورتی سے ان عوامل کی نشاندہی کی ہے جو اجتماعی لاشعور کے تیج سے ادب کی تخلیق کے لیے محرکات کی صورت اختیار کرتے ہوئے بعض مخصوص علامات استعارات اور انفرادی اسلوب کا باعث بنتے ہیں۔ اس مضمون میں اجتماعی لاشعور کے بارے میں اس نے یوں تحریر کیا :

”اجتماعی لاشعور سے ہماری مراد وہ مخصوص نوعیت کا نفسی میلان ہے جو موروثی قوتوں کا مرکب بنتا ہوتا ہے۔ اسی سے ہمارا شعور ارتقاء پذیر ہوا۔ اگر جسم کا عضوی — لحاظ سے مطالعہ کیا جائے تو اس میں ارتقاء کے ابتدائی حارج کی یاد نگاہیں ملتی ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ انسانی سائیکس کا بھی اسی قانون کے مطابق ارتقاء نہ ہوا ہوگا۔ یہ مسئلہ امر ہے کہ خواہوں، اعصابی غفلت کی بعض حالتوں اور دلچسپی کی بعض صورتوں میں جب شعور گہنا جاتا ہے تو اس وقت ذہن کی سطح پر وہ مولود ابھرتا ہے جس میں نفسی ارتقاء کے ابتدائی اور غیر تمدن مہد کے تمام میلانات دیکھے جاسکتے ہیں۔ اور بعض اوقات تو یہ علامات بذاتِ خود اتنی قدیم صورت کی حامل ہوتی ہیں کہ ہم ان کا قدیم ترین تعلیمات سے رشتہ استوار کر سکتے ہیں اور یوں جدید لبھاؤں میں طبوس اساطیری موضوعات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔“ ایک اور کتاب میں اس نے یوں لکھا :

”اجتماعی لاشعور کا مواد قاتی نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے۔ یعنی یہ کسی فرد واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی ایک گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثہ میں

ٹے ہوئے جہلی سلنے میں تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات ان ہی کو اصطلاح میں (ARCHE TYPES) کہا جاتا ہے :

گوہماذ موضوع داستانوں کی چار اقسام کی جاتی ہیں۔

۱۔ مہماتی داستانیں

۲۔ فوق الفطرت عناصر پر مشتمل داستانیں

۳۔ جانوروں کو کردار بنا کر دوسرے اخلاق دینے والی داستانیں

۴۔ خالص عشقیہ داستانیں

لیکن داستانوں کی یہ تقسیم قطعی یا آخری نہیں قرار دی جاسکتی۔ یہ تو محض سہولت کے لیے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں میں یہ تمام موضوعات عناصر کی صورت اختیار کر کے رنگ آمیزی کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ مہم جوئی، فوق الفطرت عناصر کی تفسیر، ہیروئی ادا کرنے والے جانور (بالعموم طوطا اور مینا)، اور جنسی چٹکارہ، یہ سب کچھ بالعموم ایک ہی داستان میں مل سکتا ہے اور ملتا ہے۔ اس لیے داستانوں کو محض ان موضوعات میں مقید کر دینا گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے، بلکہ اسی صورت میں انہیں جدا گانہ نام دیا جاسکتا ہے، جب کہ داستان نگار نے شعوری

کاوش سے خود کو کسی ایک ہی موضوع کا پابند رکھا ہو، جیسے جاہک کہانیاں !

داستان، ادب کی ایک باقاعدہ صنف ہی نہیں، بلکہ کسی زمانہ میں نثری یا بعض صورتوں میں منظوم ادب کی واحد صورت بھی تھی اس ضمن میں یونان کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ جہاں فلسفہ، امیہ، ڈراموں اور غنائی شاعری سے پہلے ایلیٹرا اور ایویمیسی موجود تھیں۔ ادیب ہی بعد میں اساطیر کی بنیاد بنیں۔ اس مقصد کے لیے کسی بھی ترقی یافتہ ملک کی اساطیر کے تجزیہ سے وہ تمام عناصر مل سکتے ہیں جو بعد میں داستان کی تکنیک کا لازمی جزو قرار دیے گئے۔ اگر وہ ہن سے ان کا اساطیری

ہونا نکال دیا جائے اور یہ کہ ان کے فحش کردار کبھی پورے بھی جاتے رہے ہیں تو انہی لحاظ سے ہم انہیں بہترین قرار دے سکتے ہیں، بلکہ قدامت کا حسن ان کی کشش میں کچھ اضافہ بھی کر سکتا ہے۔

اساطیر نے ہر عہد کے ادب کو کس حد تک متاثر کیا، اس کا اندازہ نوٹس سپنس کے اس بیان سے لگایا جاسکتا ہے، شاعری اور اساطیر میں الٹا رشتہ ہے، وحشی ذہن کا اساطیر کی صورت میں فطری وقوعات کو انسانی خصائص اور عقل و فکر کا پڑاؤ خود شاعرانہ عمل ہے، اور اسی سے وحشی ذہن فطرت کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور کسی بھی وحشی معاشرہ میں شاعری کا سب سے بڑا اہم موضوع انسانی مقدمہ کے ناخدا دیوتاؤں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ پینڈر کی منظومات، ہومر کے رزمیے، ہمارے کے قدیم باشندوں کے ساگا اور جاپان کی "NINOGHI" وغیرہ سبھی اساطیر کی مزہن منت ہیں؟ یہ انداز نظر صرف سپنس سے ہی مخصوص نہیں بلکہ ادب بھی کئی حضرات ان ہی خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مثلاً BULFINCH نے اساطیر پر اپنی عظیم کتاب کے دیباچہ میں اسی نظریہ کا اظہار کرتے ہوئے اساطیر کو ادب کی باندی قرار دیا، اپنی تھامس کے خیال میں یہ معاشرہ کی جذباتی زندگی کے ساتھ فن، شاعری اور لوک ادب میں ابھی تک مستقل مقام کی حامل ہیں، اور ڈیوڈنگ کے نظریہ کے لیے تو وہ عام مواد ہی اساطیر مہیا کرتی ہیں۔

گو مختلف محاکم کی اساطیر کا تقابلی جائزہ موضوع سے خارج ہے، تاہم اس امر کی نشاندہی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مقامی حالات اور علاقائی کوائف سے قطع نظر دنیا کے بیشتر محاکم کی اساطیر میں کافی سے زیادہ مماثلت ملتی ہے، بلکہ مشہور فرانسیسی محقق AGNES KIRSOP MICHELS کے خیال میں تو ہندوستان، آئس لینڈ، اہلن اور رومن اساطیر میں مشابہت پائی جاتی ہے، اس امر کی طرف

اس بنا پر توجہ مبذول کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ بعض ماہرین نے کسی ایک اسطورہ و جن میں سب سے نمایاں شمسی اسطورہ SUN MYTH ہے جو عالمی اساطیر کی اساس قرار دیتے ہوئے اس کی روشنی میں مختلف ممالک کی اساطیر کی تشریح و تفہیم کی ہیں اس نثری نگر و پسپ بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں اتنا ضرور ہے کہ اساطیر ہی کی مانند داستانوں کے اساسی عناصر ترکیبی جیسے تخیل کی فراوانی، فوق الفطرت عناصر، مثالی کردار، ناواقعیات اور گویا نباتات، وغیرہ سبھی بشیر ممالک کی داستانوں میں مشترک ملتے ہیں۔ اس کی وجہ ایک ملک کے ادب پر دوسرے ملک کے اثرات والی بات نہیں۔ گو اس میں بھی جزوی صداقت ملتی ہے۔ لیکن اسے قطعی سبب قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی تو ایک ہی نفسیاتی وجہ ہو سکتی ہے کہ اب اگرچہ تہذیبی معائیر، تمدنی انداز، تعلیم و تربیت کے مخصوص سانچوں، سماجی تحریمات اور مذہبی اقتدار سے فرد اور اس کی سوچ کو شعوری یا لاشعوری طور سے ایک خاص و نگر پر ڈالا جاتا ہے۔ لیکن ابتداء سے انسانیت میں ایسا نہ تھا۔ تخیل پر شعوری فکر کے پہرے نہ تھے۔ اور انسان کیونکہ ہر حال میں انسان ہی ہے۔ اس لیے مقامی حالات کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر بالعموم ایک ہی انداز میں تخیل کو جولانیاں دکھانے کا موقع ملا۔ جب ایک ملک کا ادب دوسرے ملک پر اثر انداز ہوتا ہے۔ تو اس سے بھی یہ ممکنہ واضح ہوتا ہے کہ زمان و مکان کے بعد کے باوجود بھی انسانی سوچ اساسی لحاظ سے ایک ایسی ہی ہے۔ ورنہ ایک ملک کی کہانیاں دوسرے ملک میں کبھی مقبول نہ ہو سکتیں۔ اور جب ٹرنگ نے ادیب کو اجتماعی آدمی

(COLLECTIVE MAN) قرار دیا تو اسی بنا پر کہ اس کے بقول ”وہ انسانیت

کی لاشعوری نفسی زبیر کی تجسیم کرتے ہوئے اس کے فروغ کا باعث بنتا ہے“ داستانوں کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے حیوانی کہانیوں کا تفصیلی مطالعہ ناگزیر

معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ دیگر نوع کی داستانوں کے مقابلہ میں ان سے وحشی ذہن کی نسبت واضح عکاسی ہوتی ہے۔

قدیم انسان (جسے ژنگل "ARCHAIC MAN" کا نام دیتا ہے) کا جنگل سے گہرا رابطہ تھا۔ جنگل جو اپنے رنگ، بو، سوتے روپ سے کبھی کسی مہربان دوست کی طرح مسکراتا نظر آتا تو کبھی عورت ایسا پترا سرور معلوم ہوتا، کبھی وہ بہت مردانہ کیلئے ہمیز کا کام کرتا تو کبھی بات کی تاریکی میں اس کی پٹا سرور سرگوشیاں و ہشت طاری کر دیتیں، حیوانات اور نباتات کی صورت میں جو تنوع ملتا ہے۔ وہ اس کے لیے مسلسل تحیر کا باعث تھا۔ غرض کہ وہ اس کی مہربان پناہ گاہ میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے خونریزہ بھی رہتا تھا اور یوں جنگل اس کے شعور پر حاوی رہا اور اس کے اثرات اتنے گہمیر تھے کہ اس کی تسخیر اور بعد ازاں تہذیب و تمدن سے اس کے سحر سے آزاد ہو جانے کے بعد بھی وہ اس کے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن کر زندگی پر اثر انداز رہا۔

نباتات اور حیوانات کو ذی روح تصور کرتے ہوئے انہیں عقل و شعور استعمال، قوت گویائی، قوت ارادہ اور دیگر انسانی خصائص سے متصف کرنے کو ٹیلر کی وضع کردہ اصطلاح میں "ARCHAIC MAN" کہتے ہیں۔ آج بھی بچے اپنے قدیم آباء کی مانند اس انداز سے سوچتا اور تفہیم کرتا ملتا ہے۔ ہمیں آج یہ کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن قدیم دور کا انسان جنگل سے اتنا دور نہ تھا کہ اسے جنگل کے ہاسیوں سے ملاقات کے لیے چڑیا گھر کا رخ کرنا پڑتا۔ جنگل اس کے لیے پناہ گاہ، خوف پیدا کرنے والا بھی تھا، لیکن جنگل کا اس کی زندگی سے بہت گہرا تعلق تھا۔ اس کی بعض جنگل کی تال پر دھوکتی تھی۔ اور جنگل کا نشہ اس کے اعصاب میں بچا ہوا تھا۔ اس لیے جب پہلی مرتبہ اس نے تفہیم کائنات کے لیے سوچا تو اسے ابد

کے اہل نظر اور صوفیاء کی مانند جنگل نوی روح معلوم ہوا۔ اس نے انہیں نوی روح قرار دے کر دنیا میں ان کی موجودگی کا جواز ہی نہ پیدا کیا بلکہ تفہیم کی راہیں بھی تراشیں، اس نے انہیں انسانی خصائص کا حامل ہی قرار نہ دیا بلکہ بعض درختوں کو مقدس قرار دیتے ہوئے انہیں اساطیر میں ایک مستقل مقام عطا کر دیا اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے بعض جانوروں کو اعلیٰ اور اک اور ارفع استدلال دے کر خود ان سے نیکی، خیر اور برتر اخلاق کا درس لیا۔ اس کی دھج گوم (GOMME) نے یوں بیان کی ہے :

”ان درختوں کی تمام معلومات اپنے مادی حواس سے اخذ شدہ ہوتی تھیں، اس لیے وہ خود سے صدم مشابہت نہ کہنے والی اشیاء کو بھی اپنی شخصیت کے آئینہ ہی میں دیکھتے تھے ؟“

چنانچہ بولتے جیوان اور درخت انسان کا جیوان یا کسی درخت کا روپ دھار لینا یا کسی پرندہ کی صورت میں پرواز یہ اور اسی نوعیت کی تمام داستانیں سچس کے خیال میں :

”یا تو بلا واسطہ طور سے ہی "ANIMISM" عہد کی یادگار

ہیں اور یا پھر وہ اس عہد کی داستانوں سے متاثر ہو کر لکھی گئیں۔“

۱۔ اس سلسلہ میں ہندوؤں کی مثال دی جاسکتی ہے جن کے مں آج بھی تسی، ہزاروں پھیل اسی بنا پر مقدس سمجھے جاتے ہیں، کہ اول الذکر دیشنوکل بودا ہے جب کہ مؤخر الذکر پر تمام دیوتاؤں کا سیرا ہی نہیں ہوتا بلکہ ایک مخصوص مہینہ میں دشنو ایک ماہ کے لیے پھیل بن جاتا ہے۔

جیوائی داستانوں نے انسان کی ایک اہم نفسی تسکین کے لیے جنم لیا اور انہوں نے مختلف عہد کے انسانوں کو کس حد تک متاثر کیا، اس کا اندازہ ان کی مقبولیت سے لگایا جاسکتا ہے۔ مگر اگر گھیاٹ چند کے مطابق جنوبی افریقہ کے "BUSHMEN" میں بھی یہ کہانیاں بالکل سادہ اور نامکمل شکل میں ملتی ہیں۔ لائبریر کے پیشیوں کے "A ۷۶" قبیلے میں ۱۸۳۰ء میں جب کھنے کا رواج ہوا تو انہوں نے سب سے پہلے جانوروں کی جھونڈی کہانیاں ہی لکھیں، بقول SAYCE ان کہانیوں کا وطن افریقہ ہی ہونا چاہیے۔ کیونکہ وہاں کے باشندے خود کو جانوروں سے زیادہ بلند نہیں سمجھتے۔ مصر کی برتر تہذیب میں یہ سب سے پہلے آئیں۔ کیونکہ انہیں جانوروں کے خدھی ذکر کرنے والے تحت اشعور کا احساس تھا۔ اور وہ انہیں پہچنتے ہی تھے۔۔۔ مصر سے یہ کہانیاں فینیقیہ (PHONICIA) پہنچیں اور ایشائے کوچک وغیرہ میں گئیں۔ بابل کے کتبوں یا نقوش میں جانوروں کے عمدہ مکالمے ہیں۔ ان کہانیوں کی مثال توریت میں ہے۔ یہاں سے ۷ حکایات یونان میں پہنچیں، جہاں وہ ایسپ کی کہانیوں کے نام سے پھیل گئیں۔ ۱۰۰۰ اردو میں انہیں حکایات لقمان کہا جاتا ہے۔۔۔

اب ہم ہندوستانی کہانیوں پر غور کرتے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں قدیم زمانے میں ہی تھیں، لیکن غالباً انہیں اپنی شکل میں نہیں لکھا گیا تھا۔ سنسکرت کی عام کہانیاں عموماً پر اکرت سے آئیں، ۸۰۰ ق. م کے قریب اپنشد لکھے گئے تھے۔ ان میں ایک تمثیل ہے کہ کتوں نے جج ہو کر ایک سردار کو چنا اور کھانا مانگا۔ کتے نے مل کر شور مچا کر باغیچہ کر دیا۔ یہ ہندوستان کی پہلی لکھی ہوئی کہانی ہے۔ مہا بھارت میں تو جگہ جگہ کہانیاں ہیں۔۔۔۔۔ مہا بھارت کے بعد ہندوستان کی کہانیوں کا وہ خزانہ آتا ہے جسے جانک

کہتے ہیں یہ وہ پالی کہانیاں ہیں جو وقتاً فوقتاً گوتم بدھ نے اپنے پہلے جنموں کے بارے میں سنائیں۔ یہ ۵۴۷ ہیں اور ۲۲ جلدیں ہیں حیوانی کہانیوں کے لیے جانک کے بعد سنسکرت کی مشہور کتاب پنچ تنتر ملتی ہے۔ یہ دنیا کی بڑی کتابوں میں سے ہے۔ مختلف زبانوں میں جتنے زیادہ ترجمے اس کے ہوئے ہیں۔ اتنے غالباً کسی کتاب کے نہیں ہوئے۔ یہی انوارِ کبیل کی اصل ہے تحقیق یہ ہے کہ ۲۰۰ ق م میں کشمیر میں کبھی گئی۔ اس کا مصنف وشنو شرما ہے۔ پنچ تنتر کا اصل نسخہ نہیں ملتا جانک میں پنچ تنتر کے تین حصوں کی بنیادی کہانیاں ملتی ہیں۔ پنچ تنتر کے بعد بہت کتنا منجری، کتنا سرت ساگر، پتو پر دیش اور شک ستپنی میں بھی جانوروں کی کہانیوں نے دخل پایا۔

ان ملکوں کی حیوانی کہانیوں میں کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ افریقہ اور مصر والوں کی کہانیوں میں اخلاقیات سے کوئی واسطہ نہیں کیا گیا۔ کیہاں یہ کہانیاں سادہ شکل میں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں خرگوش ہمیشہ چالاکی کا نم کرتا اور اسی قسم کی کہانیوں کی اصل ان ملک کبھی چاہیئے۔ ہندوستان میں گیڈر شیر کا وزیر ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ چالاک ہوتا ہے۔ یونان میں لومڑی وزارت پاتی ہے۔ یونانی اور ہندو کہانیوں میں خاص فرق یہ ہے کہ یونانی جانور، جانور کی طرح کام

۱۵۔ لومڑی کی چالاکی کے بارے میں قدیم ترین حوالہ سومیری اسالیب کی مظلوم داستان ان کی ”اور تن ہر سگا“ یا ”لون“ کہانی میں دیکھا جاسکتا ہے جس میں لومڑی دیوتاؤں کو مصیبت میں مبتلا دیکھ کر ان کے پاس نن ہر سگا کو لاکے کے لیے انعام کا مطالبہ کرتی ہے۔

مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ ہو: ”تخلیق کائنات“ مولفہ ابن حلیف

کرتے ہیں ہندوستان میں جانور انسان کی طرح۔ ہندوستان میں تقاضے کے عقیدے کی وجہ سے بعض آدمیوں کا جانور کے لباس میں ہونا جانوروں کے تعقل کا عمدہ وار ہے، وہ آدمیوں کے سے کام کرتے دکھائے جاتے ہیں۔ سیر و کسی وقت جانور پر احسان کرتا ہے۔ اور جانور اس کے محلے میں کسی سخت مصیبت میں مدد کرتا ہے۔ طوطے بہت قیمتی مانتے دیتے ہیں۔ ایسپ کے کوئے اور لوشری معمولی کوئے اور لوشری سے زیادہ نہیں۔ پنج نتر یعنی کلید و منہ میں گیدڑ بالکل ایک سیاستدان امیر ہے۔ شیر ایک طاقتور بادشاہ جس کا باقاعدہ دربار لگتا ہے۔ حیوانوں کے پردے میں سیاست تو غاص ہندوستانی چیز ہے؟ اس پر ہرمل کا یہ بیان مزید اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانیوں سے سیاسی نوعیت دینا ہندوستان کی خصوصیت ہے سیاسی صورت پنج نتر تک ہی محدود نہیں بلکہ مہا بھارت کی حیوانی کہانیوں تک میں پائی جاتی ہے؟ اور لونی سپنس کے خیال میں تو ویدی اوب اپنی سیدھی سادھی صورت میں (ANIMISTIC) ہی ہے۔

حیوانی کہانیوں میں طوطا کی کہانیوں کو بہت زیادہ اہمیت ہی حاصل نہیں، بلکہ بیشتر ممالک کی داستانوں کے طوطوں کے کردار کی اساسی خصوصیت ہمارے محاورہ کے برعکس، طوطا چشتی نہیں بلکہ عقل مند ہی اور وفاداری ہے۔ اور ہماری داستانوں کی مانند دنیا کے بیشتر ممالک میں پائی جانے والی داستانوں میں عقل مند طوطے ملتے ہیں۔ برازیل میں توپی گورانی داستان (TAUPI-GURANI LEGEND)

میں دو بھائیوں توپی اور گورانی کی دریا کے امیزان کے دائیں کنارے پر مہلات کا حال بیان ہے۔ اس داستان کے سیر و یعنی گورانی کے پاس ایک بہت عقل مند طوطا "میتا" ("MAITA") ہے۔ جو اس کے کندھے پر بیٹھا اے آنے والے خطرات سے متنبہ کرتا رہتا ہے۔ ہمارے ان تو تا کہانی بہت مشہور ہے۔ جس کی اصل سنسکرت

لنک سب تھی "لنک پنچھی ہے۔ ہارہویں صدی میں پانی جانے والی گت پتی بھی
 ہمدہی کے ماتخذ میں سے ہے۔ علاوہ انہیں یہ فارسی اور اردو میں شرار و منکوم
 دونوں ہی صورتوں میں ملتی ہے، لیکن بنیادی مقصد سب میں ایک ہی ہے۔ یعنی
 طوطا خاوند کی عدم موجودگی میں ہریات ایک دلچسپ مگر نصیحت آموز کہانی سنکر
 بدکار عورت کو اپنے آشنا سونے سے روکتا ہے۔ جانک میں بھی سمجھ دار طوطے ملتے ہیں؟
 ایک کہانی میں دو طوطے ہیں۔ ایک عورت کو بدچلنی سے منع کرنے پر اس کے ہاتھوں
 مارا جاتا ہے۔ جب کہ دوسرا خاموش رہ کر اپنی جان بچاتا ہے۔ مگر خاوند کی واپسی
 پر اسے تمام رام کہانی سنکر اسے سزا دلواتا ہے اور رجب علی بیگ سرور کے فساد
 عجاتب کا طوطا گو صاف گوئی کی وجہ سے شہزادہ اور اس کے بیوی ہیں ناچاقی کا
 باعث بنتا ہے۔ مگر سرور نے اس کی زبان سے وہ اشعار اور مکالمات ادا کرنا سکے
 خلا سفر اس کے آگے پانی پھرتے نظر آئیں۔

مشرق کی مانند مغرب میں بھی حیوانی داستانیں مقبول و مرغوب رہی ہیں۔
 افلاطون اس روایت کا ذمہ دار ہے کہ قید خانہ میں سقراط نے نقان کی کہانیوں
 کو منکوم کرنا شروع کیا تھا۔ علاوہ انہیں ارسطو اور لوشین نے بھی اس کی کہانیاں
 نقل کی تھیں۔ صرف اس سے ہی ان کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یونان
 کے علاوہ ہمیں یورپ بھی تقریباً تمام ہی ترقی یافتہ زبانوں میں حیوانی کہانیوں
 کا وافر ذخیرہ ملتا ہے۔ تیرھویں صدی میں میری ٹوی فرانس سترھویں صدی
 میں لافانتین (LAFONTAINE) اور اٹھارہویں صدی میں جون گے
 کا نام بہت نمایاں ہے۔

جانک کہانیوں کے انگریزی مترجمین ایچ ٹی فرانس اور ای جے تھامس کے
 بدول یورپ کی بیشتر زبانوں میں ان کہانیوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

بنادیتی ہے یعنی کائنات اور حیوانات کو انسانوں کی مانند فوری روح تصور کرتے ہوئے سلسلہ کائنات میں انہیں ان کا مقام دینے کے ساتھ ساتھ ان کی ہستی کو خیر و شر کے قوانین کے تابع کرتے ہوئے انہیں اپنے ساتھ ملائے کی کوشش کی۔

یہاں اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلانا مقصود ہے کہ تقریباً تمام ہی عالمی اساطیر میں بعض حیوانات کو مقدس درجہ دیا جاتا رہا ہے۔ مثلاً ہندو اساطیر میں سرسوتی بکرتی اور فن کی دیوی، مود پر اور کام دیو (شہوت کا دیوتا)، طوطا پر سوار ہوتا تھا ہندو شیو کے بیل کو پوجتے تھے۔ گائے آج تک مقدس ہے۔ اسی طرح مصر میں بھی نندی اور ایسی بیلوں کی پرستش ہوتی تھی اور شتا اسی بنا پر حضرت موسیٰ کی عدم موجودگی میں ان کے پیوکاروں پر گاؤں سامری کا سحر چل گیا۔ گوا سلام میں پرندوں وغیرہ کو تم ہی احکام کی بنا پر تو مقدس نہ سمجھا گیا لیکن حضرت سلیمان اور مکہ سبا والے قصد سے ہر ہر کو خاصی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اور اسی طرح مزاموں اور ددگا ہوں پر بیٹھے رہنے کی وجہ سے علو کا کوثر پاک سمجھے جاتے ہیں۔ اساطیر میں ان کی تقدیس یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ قدیم اساطیر میں سے یونانی اور رومن اساطیر کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر تقریباً تمام مذاہب میں انسان اور جانوروں کے مرکب سے تشکیل پانے والے دیوتا بھی ملتے ہیں۔ چنانچہ مصری دیوتا تھوت کا دھڑا فسان اور گرہوں ثعلب نما ایک لمبی چوہ پنچ والے پرندہ کی ہوتی تھی۔ اباباہوں ("SPHINX") کا تصور بھی اس سے ہوتا ہے۔ ہندوؤں کے مان گیش

آوی اور مل تھی کا مرکب تھا۔ یونانی پر دار دیوتاؤں کا ہیشام رساں دیوتا ہرمیس دراصل پہلے ایک پرندہ ہی ہوگا۔ لاطینی جنگی دیوتا "PICUS" پہلے کھٹ بڑھتی ہوتا تھا بلکہ بعض ماہرین اساطیر کے خیال میں تو یہودیوں کے مان فرشتوں کا تصور دراصل پرندہ اسطور کی ارتقاء یافتہ صورت ہوگا۔ اور ہمارے مان ہما کی

تصویر تو جانی پہچانی ہے ہی۔

یونانیوں نے اساطیری تاریخ میں پہلی مرتبہ اپنے دیوتاؤں کو خوب صورت مردوں اور عورتوں کے روپ میں تراشا مگر ان کی تمام الہی صفات اور حسن و جمال کے باوجود بھی ANIMISTIC سے ان کا رشتہ نہ توڑ پائے چنانچہ ہمیں مختلف دیوتا حسب ضرورت مختلف جانوروں کا روپ دھارتے ملتے ہیں اس ضمن میں زیوس کی مثال بہت نمایاں ہے۔ جب اس کی ماں اپنے غامد مذکر دئس سے زیوس کو بچانے کے لیے اس کے ساتھ دھوکہ کرتی ہے، اور بعد ازاں اسے ہتہ پل جاتا ہے تو جان بچانے کے لیے زیوس سانپ بن جاتا ہے اور اس کی کھالیاں ریکچہ بن جاتی ہیں۔ زیوس نے اپنی جنسی مہمات کے سلسلہ میں بھی کئی ایک قابل اختیار کیے، چنانچہ دیویدرو پا کے لیے ایک خوب صورت بیل اور لیڈا کے لیے راج ہنس بن کر ان سے جنسی مواصلت کرتا ہے، اور لیڈا اور راج ہنس کا واقعہ تو صدیوں تک مصوروں کے تخیل کے لیے تہیج کا کام کرتا رہا۔

انسانی تخیل کی ایک اہم خصوصیت اپنے مختلف مشاہدات کے ملاپ اور امتزاج سے ایک نئی صورت کی جنم دہی بھی سمجھی جاتی ہے مثلاً عورت اور پھل دو بالکل علیحدہ قسم کی چیزیں ہیں، اور ان میں بظاہر کوئی قدر مشترک نظر نہیں آتی، لیکن انسانی تخیل نے ان دو کے ملاپ سے جل پر ہی کو جنم دیا، اساطیر اور داستانوں میں تخیل کی یہ خصوصیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے، اسی سے مختلف دیوتا اور دیویاں خونناک پہرہ بیدیت اور پر جلال بنا کر پیش کی جاتی ہیں۔ باہلی دور کی مشہور ترین منظوم داستان اور دنیا کی قدیم ترین داستان انوما الش میں جب مردوخ کی شرارتوں سے آسمانی دیوتاؤں کے مخالف دیوتا جنگ آ جاتے ہیں تو اس کے سدباب کے لیے جگت ماتا تیامت (لفظی مطلب، اخلاقی ماں یا گہرائی کا سرچشمہ)

نے اپنے قلمرو پانیوں کے عمق سے انتہائی ڈوراؤنے گیارہ قسم کے عفریت، شیطان اور جانور پیدا کیے۔ تیامت کے اس لشکر جہار میں ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن بکھوکا اور آدھا انسانی تھا اور ایسے بھی تھے جن کا نصف جسم پھل اور نصف انسانوں جیسا تھا۔ اسی داستان کے ضمن میں بردس نے بھی لکھا ہے: جب ہر طرف اندھیرا تھا، اور پانی موجیں مار رہا تھا، اس وقت عجیب و غریب دیو اور عفریت موجود تھے، ان میں ہر وار انسان تھے، دوسروں والی عورت اور مرد۔ ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن انسانی اور آدھا حیوانی تھا، اس کے سینک مینڈھوں جیسے اور پاؤں گھوڑے کے تھے، انسانی چہرے والے بیل تھے، ایسے کتے تھے جن کے بدن چار تہوں والے تھے، اور آخر میں پھلی کی طرح دم لگی تھی، کتے کے سر والے گھوڑے بھی تھے؟ اس قدیم ترین داستان میں سے تفصیل ہٹا کر نے کا مقصد تخیل کی زنجیری سے تنوع کی نشان دہی مقصود تھی۔ اس باہلی داستان سے قطع نظر تمام اساطیر میں اس کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ مگر عالمی اساطیر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ سمجھی جانے والی یونانی اساطیر بھی اس سے خالی نہیں، چنانچہ دھرتی ماماؤ گی (آسمان باپ و اورے نس) کے طپ سے سوسوٹھوں اور پچاس پچاس سروں والے تین بچوں نے چمپا گنہ گار کو سٹرا دیف کے لیے فیوریز ("FURIES") پیدا کی گئیں جن کے بدن پر بالوں کی جگہ سانپ تھے، اور آنکھوں سے آنسوؤں کی جگہ خون بہتا تھا اور ثنائی فون کے سوسرتھے اور وہ ہر وقت شعلہ نشانی کرتا رہتا۔

قنطور ("CANTOAU") کا بدن گھوڑے کا اور گردن کے اوپر والا حصہ انسانی ہوتا تھا، اسی طرح ہندی اساطیر بھی ایسی مثالوں سے خالی نہ ملے گی یہ سب

عفرتیں اور عجیب الخلق صورتیں مختلف انواع و اقسام کی کہانیوں کی وساطت سے یہ
کے علاوہ بنائی گئیں اور بعد ازاں وادی امان کی کہانیوں کی وساطت سے یہ
تحت الشعور کے لیے تسلیم شدہ حقیقت بن گئیں لیکن تحت الشعور نہیں محض وادی
امان کی زبان کی تاثیر کی وجہ سے ہی قبول نہیں کرتا بلکہ اس کے پیچھے وہ تمام عوامل بھی
کار فرما رہے ہیں جو اجتماعی لاشعور کا حصہ ہونے کی وجہ سے بچ کے لاشعور کے لیے
قابل قبول ہوتے ہیں۔

حیوانات کے اثرات کے بعد فوق الفطرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ انہیں
داستانوں میں اتنی اہمیت ہے کہ بعض کے خیال میں تو ان کے بغیر داستان داستان
نہیں رہتی۔ ان کی وجہ سے ہی داستان روزمرہ کی عام زندگی سے جدا گانہ انداز
اعتیار کرتے ہوئے اس پراسرار اور طلسمی فضا کو جنم دیتی ہے۔ جودشتی ذہن کے
لیے ہمیشہ ہی قابل قبول رہا ہے۔ اور مہذب قارئین کا ایک حصہ آج بھی اس سے ایک
خاص طرح کی نفسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ اور بچوں کا تو کہنا ہی کیا۔

یہاں اساسی نوعیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے
فوق الفطرت کو کیسے جنم دیا اور پھر کیسے ان پر اتنا یقین کر لیا کہ انہیں ارفع صورت
دے کر دیوی و دیوتا بنا کر انہی صفات سے متصف کر دیا۔ اس مسئلہ کے بارے میں
اساطیری ماہرین میں کئی نظریات مقبول ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر آر۔ آر میرٹ نے اپنی
کتاب "THRESH HOLD OF RELIGION" میں اسی خیال کا اظہار کیا ہے کہ فوق الفطرت
مذہب کے لیے خام مواد کی حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ بے جان اشیاء کو نئی روح
کھینچنے کی اساس بھی یہی ہیں۔ یوں یہ ANIMISM سے پہلے کی چیز بن
جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک انسانی ذہن کا پراسرار اشیاء کے لیے خوف یا تحیر محسوس
کرنا ہی فوق الفطرت کی اساس ہے۔ اور اسی لیے تو ANIMISM اور مذہب

کے لیے خام مواد بننے کے باوجود بھی ان کا انفرادی وجود تسلیم کیا جاتا ہے۔ ٹیلر کے الفاظ میں انسان نے بعض مخصوص نوعیت کی ذہنی واردات جیسے نیند، خواب، وجد، پرچھائیاں، التباس، زندگی اور موت وغیرہ پر مسلسل غور و خوض سے بتدریج روح یا جن کا تصور اخذ کیا، حتیٰ کہ اس نے تمام فطرت ہی کو ذی روح قرار دے دیا اور اس کی ہمنوائی میں بہت سے ماہرین، فوق الفطرت کا تصور روح سے بھی مستعار قرار دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ مسلمان بھی جنوں کو نیک اور پلید روح ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اور کھنڈروں، ویرانوں اور قبرستانوں کی آوارہ ارواح اتنی ہی پرانی ہیں جتنی کہ خود یہ چیزیں، ارواح کے نفسیاتی تجزیہ کے لیے شگ سے رجوع کرنا ناگزیر ہے اور اس نے بھی اس موضوع پر ایک سے زیادہ مضامین لکھے۔ اس نے اپنے ایک مضمون میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انسانیت کے ماضی کی طرف نگاہ ڈالنے پر ہمیں یہ معلوم ہو گا کہ دیگر مذہبی عقائد کے پہلو پہلو جن ہوتوں اور فوق الفطرت عناصر پر عالمگیر عقیدہ ملتا ہے، اس کے خیال میں یہ انسانوں کے پیرس میں زندگی ہی بسر نہیں کرتے بلکہ دپوش ہونے کے باوجود انسانوں پر شدید طور سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ عقیدہ اعلیٰ تہذیبی مدارج کے حامل افراد کے ساتھ ساتھ آسٹریلیا کے ان حبشیوں میں بھی پایا جاتا ہے جو ابھی تک قدیم عجمی عہد کی زندہ یادگار معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے ایک اور مضمون "SPIRIT AND LIFE" میں عبرانی، عربی اور سواحلی (افریقہ کے ساحلی علاقوں پر بولی جانے والی زبان) زبانوں میں لفظ "روح" کی صوتی مشابہت پر مزور دینے

کے بعد یہ رائے ظاہر کی، جس قدیم ماحول میں لفظ روح نے جنم لیا وہ ماحول ابھی تک ہمارے ساتھ ہے اور ظاہر ہے کہ ایسا شعور کے تحت نفسی درجہ پر ہی ہو سکتا ہے؟ ایک اور مقام پر اس نے یہ کہا:

”جس طرح انفرادی سائیکی کا حصہ روح ہے، اسی طرح فوق الفطرت اجتماعی سائیکی سے متعلق ہیں؟“

بہر حال جب قدیم ترین انسان نے روح اور فوق الفطرت کو اپنایا تو اس نے جلد ہی اسے مزید وسعت دے کر خیر و شر کی ذیل میں اچھی روح اور بری روح کے تصورات کے تحت دیوتاؤں کو اچھی صفات سے نوازتے ہوئے ان کے مخالفین کو بری فصلتوں کا منظر قرار دیا یہی نہیں بلکہ اساطیری ماہرین کے خیال میں اشیاء پرستی (FETISHISM) ٹوٹم پرستی (TOTENISM) اور مردہ پرستی کا باعث بھی یہی تھا بلکہ نوٹس سپنٹس کے خیال میں تو ان فیلٹی کے الودین کی داستان میں چراغ اور انگوٹھی کا جن بھی اشیاء پرستی ہی کی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ ”FETISH“ سے بھی ایک مخصوص روح وابستہ کر لی جاتی تھی؟

ما فوق الفطرت عناصر پر عقیدہ نے شعور اور استدلال کے طلوع سے پہلے کی دنیا میں اس وقت جنم لیا جب وحشی انسان پر پھانسیوں سے نمودار جنگل کا ایک حصہ تھا۔ اس نے جنگل چھوڑ دیا، شہر آباد کیے، فلسفہ اور سائنس سے انسانی زندگی کی تہذیب و کائنات کی تفسیر کا بیڑا اٹھایا اور ابھی تک وہ پورے خلوں سے سنی کناں ملتا ہے۔

۱۔ ”AN INTRODUCTION TO MYTHOLOGY“

۲۔ یہ پرتگالی لفظ ”FETICO“ سے مشتق ہے جس کا لغوی مطلب ہی جادو اور سحر ہے اور ایسی شے ما فوق الفطرت قوتوں کی حامل بھی جاتی تھی۔

..... وہ فوق الفطرت، پاک روح اور پلیدی روح اور ان سے وابستہ مختلف مظاہر کو شعوری طور سے تسلیم کرے یا نہ کرے، لیکن ان سے سامنا ہونے پر وہ خوف کا مظاہرہ ضرور کرتا ہے۔ تاریکی کا خوف انسان کا تصوراتی واہمہ ہے۔ ورنہ بھی جلتے جس کو روشنی کا فقدان بذاتِ خود خوف زدہ کرنے والا وقوعہ نہیں۔ تاریکی کا خوف دراصل قدیم ترین آہار کے اس خوف کی بازگشت ہے جس کی بنا پر وہ جنگل کو ہلکا روحوں کا مسکن سمجھتے ہوئے اس سے وابستہ زدہ رہتے تھے۔ یہ خوف اتنا شدید تھا کہ ہمیشہ کے لیے وہ نسلی لاشعور کا ایک حصہ بن کر رہ گیا اور یہی وہ خوف آج ہم میں بھی ملتا ہے۔ داستانوں میں فوق الفطرت عناصر کی موجودگی اسی نفسیاتی وجہ کی جنم دہندہ ہے، ہم انہیں تسلیم کریں یا نہ کریں، بلکہ داستانوں کی حد تک تو عموماً نہیں مانتے، لیکن پھر بھی ہمارے ذہن کا ایک گوشہ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لاشعور کا وہ حصہ جہاں بھی تک نسل نسل منتقل ہونے والے اثرات کے تابع ہے۔ اس سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ بچکانہ ذہن۔ کیونکہ وحشی ذہن سے مشابہ ہے۔ اس لیے وہ ایسی داستانوں سے شعوری اثرات اخذ کرتا ہے۔ کسمن بچے میں تنہائی یا تاریکی کا خوف بھی اسی نفسیاتی وجہ کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ اتنا نادان ہے کہ اصولی طور سے اس کے لیے ڈر بے معنی ہونا چاہیے۔ باپ سے ڈنا شعوری ہوگا۔ اس کی وجہ بھی کہی جاسکتی ہے۔ لیکن تاریکی اور اجتماعی لاشعوی اثرات کا پیدا کردہ ہی ہو سکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستان میں تخیل ہی تخیل ہوتا ہے، اسی لیے اس میں فوق الفطرت وغیرہ کی گنجائش ہے تو ہم بغیر سوچے سمجھے ہی گو یا یہ حقیقت تسلیم کر لیتے ہیں کہ ان میں وحشی تخیل کی کار فرمایوں کے لیے وسیع میدان موجود ہے۔ واضح رہے تخیل کو ادب کی اساس سمجھا جاتا ہے۔ ایک وحشی اور متدن فرد کے تخیل

میں بنیادی فرق ہی یہ ہے کہ آج ہمیں وحشی کا تخمینہ استدلال اور منطقی اصولوں سے
 آنا دینا ہے۔ وحشی کا تخمینہ اس کے اپنے مخصوص ماحول اور انفاط و بطوح اور انداز
 زیست کا پیکر وہ ہے وہ کیوں کہ ان تمام باتوں پر عقیدہ رکھتا ہے۔ اس لیے
 اس کے تخمینہ میں وہ آزادہ روی اور آوارہ خرامی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جسے
 ہم عقل و استدلال سے عامی تخمینہ قرار دیتے ہیں۔

بقول فرنگ :

”حقیقت تو یہ ہے کہ قدیم وحشی انسان ہم سے زیادہ منطقی یا غیر منطقی نہ تھا۔
 ہم ہیں اور اس میں صرف بعض مفروضات ہیں جو آج ہمیں مختلف معلوم ہوتے ہیں۔
 اس کے لیے ہر وہ شے فوق الفطرت تھی جو غیر معمولی معلوم ہوتے ہوئے اسے پریشان
 متحیر یا خوف زدہ کر دیتی تھی۔ اس کے لیے یہ سب کچھ ہمارے مفہوم میں ”فوق الفطرت“
 نہ تھا۔ کیونکہ یہ سب اس کے اپنے ماحول اور تجربات کا حصہ تھا۔ اس طور سے
 وقوعات کی تشریح میں بھی وہ ہم سے مشابہ ہے یعنی اپنے مفروضات کی چہان پہنک
 نہیں کرتا۔ اس کے لیے تو بیماری اور دیگر جسمانی عوارض کو روحوں کی کرشمہ سازی
 یا جادوگر کے منتروں کے باعث سمجھنا ناقابل تردید حقیقت ایسی حیثیت رکھتا ہے“
 غرض کہ اس کی ناقابل تردید حقیقت ”آج داہمہ اور التباس قرار دی جاتی ہے۔
 آج کا ادیب زندگی اور ادب کے بارے میں تنقیدی نظریات فلسفیانہ مباحث
 اور جمالیاتی موشگافیوں سے اپنے تخمینہ کو ایک خاص ڈگر پہ چلنے کی اجازت دیتا ہے۔
 آج سماجی حقیقت نگاری اور اشتراکی واقعیت نگاری کے دور میں بے لگام تخمینہ
 مردود ہے جب کہ قدیم وحشی انسان کے لیے بے لگامی ہی تخمینہ تھی۔ وہ چل پری

اور فنطور کی تخلیق کر سکتا تھا لیکن آج ایسا نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ ہم اپنے اجتماعی
 لا شعوری ورثہ سے ناظر توڑنے ہی کو تخیل سمجھتے ہیں جب تک ایسا نہ تھا تو داستانیں
 بھی تھیں اور ان میں فوق الفطرت بھی! ہم نے شعوری طور سے جن تکثیدی نظریات کو اپنایا
 ہے۔ ان کی بنیاد پر بچوں کے سوا اور کسی کے لیے بھی اب فوق الفطرت کی ضرورت نہیں رہی،
 لیکن پھر بھی جنگل اور اس کے وہ آسیب جن سے ہم شعوری طور سے دور بھاگتے ہیں،
 وہ بعض جدید شاعروں اور خصوصیت سے علامت پسند شعرا کے ہلے بھیس بدل کے
 پھرا جاتے ہیں۔

اگر والدین کے چراغ اور اس کے تابع جن کی مانند مختلف داستانوں کا اساطیر کی روشنی
 میں مطالعہ کیا جائے تو اساطیری اخلاقیات کی نشاندہی سے انہیں نیا مفہوم دیا جاسکتا ہے،
 مثلاً یورپ میں کنگ آر تھرو اس کی گول مین کے بارہ جانیازوں (KNIGHTS)
 کی مشہور داستان سپس کے خیال میں شمسی اسطور سے روشنی حاصل کرتی ہے۔ داغ
 رہے کہ شمسی اسطور کو عالمی اساطیر میں مرکزی مقام حاصل ہے۔ اور کنگ آر تھرو شمسی
 سورما کی خصوصیات مٹی ہیں، اس کی پیدائش پر وہ رازیں ہیں۔ اس کے پاس ناقابل
 تفسیر بناوینے والی فلسفی تلوار ہے، (سورج کی کرن مراد ہے) وہ بہت سے آڑو ہوں
 (مات کی علامت) کو موت کے گھاٹ اتارتا ہے، اور موت کے بارہ سورج کی مانند
 مغربی سمندر کے جزیرہ میں دفن کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ٹائٹ فمیلہ، سیاروں
 گول مین سورج اور تائٹوں کی تعداد سال کے مہینوں کی علامات ہیں، داستان امیر مزہ
 اردو کی عظیم ترین داستان بھی جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس داستان کو کنگ آر تھرو
 سے مشابہ قرار دے کر بالواسطہ طور سے اسے بھی گویا شمسی اسطور کی علامت قرار
 دے دیا۔

ان کے بقول،

آرتھرا ایک ذاتِ کامل ہے۔ اس کی شخصیت میں بہادری اور انسانیت کا کامل امتزاج ہے۔ امیر حمزہ کی شخصیت بھی ان ہی عناصر سے مشابہ ہے۔ آرتھر کے گرد چمکتے ہلے کی طرح اس کے نائیٹ ہیں۔ امیر حمزہ کے گرد بھی جانناز سرداروں کا جمنا ہے۔ آرتھر کے قبضہ میں ایک علمی تلوار ہے۔ امیر حمزہ کے پاس کتے خربے ہیں اور صاحبِ اسماعیل اور صاحبِ حرز ہیکل ہیں، ان کے قبضے میں بارگاہِ سلیمانی ہے۔ اور ان کا مرکب اشترو دیوزا ہے۔ آرتھر دیوزوں سے جنگ آزما ہوتا ہے۔ اور انہیں قتل کرتا ہے۔ امیر حمزہ کوہِ قاف جلتے ہیں اور دیوزوں کو شکستِ فاش دے کر سارے کوہِ قاف کو اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ آرتھر اور اس کے نائیٹ مظلوموں کی جنگی اپنا فرض سمجھتے ہیں۔ امیر حمزہ اور ان کے سرداروں کا بھی یہی شیوہ ہے۔ آرتھر مختلف محاکم فتح کرتا ہے۔ امیر حمزہ بے شمار محاکم میں اسلام کی روشنی پھیلاتے ہیں اور اتنی بڑی سلطنت قائم کرتے ہیں جس کا تصور بھی مشکل ہے۔ آرتھر کے نائیٹوں میں ایک سے ایک جانناز ہے۔ لانسلوٹ، بوہین، گیوین، اگیوتھ و غیرہ، فرزندِ ان و سردارانِ امیر حمزہ میں بھی ایک سے ایک جانناز ہیں بدیع الزماں لود الدھر، اسد، علم شاہ، ایسٹج، اندھور بہرام

داستانوں میں اساطیری اثرات کی نشاندہی کے ضمن میں کوہِ قاف کی مثال پڑی دلچسپ ہے۔ کوہِ قاف اور اس کی پہیاں اب ضربِ المثل کی صورت اختیار کر کے ہماری روزمرہ گفتگو کا ایک حصہ بن چکی ہیں اور ہماری بیشتر داستانوں میں اس کا کسی نہ کسی انداز سے تذکرہ ہوتا آیا ہے۔ لیکن مولانا نیا ز فتح پوری

۱۔ من داستان گوئی، ص ۵۲

۲۔ ماہنامہ نگار پاکستان (جنوری ۱۹۶۶ء)

ہیر و اگر توام بھائی نہیں تو یقیناً لگے بھائی تو ضرور ہی معلوم ہوتے ہیں بطبعی قوتوں کی وجہ سے اس کا ناقابل تسخیر ہونا مثالی کردار اور شاہی خاندان سے تعلق یہ سب دیوتاؤں کی خصوصیات ہیں۔ اسطور کے ساتھ ہمیں "LEGENDS" اور "SAGAS" بھی ملتے ہیں۔ ان میں اور اسطور میں کچھ باریک سافرق ہے اسطور اصولی طور سے دیوی دیوتاؤں کے کارنامے ہیں جب کہ لی جنڈ "LEGEND" کسی سورما کے کارناموں اور مہمات کا روایات کی صورت میں انسانی اور انداز اختیار کر جاتا ہے۔ جب کہ خصوصی طور سے کسی تاریخی واقعہ کی صورت اختیار کر جاتا ہوگا۔ (سیکڈ سے نیویا میں ساگا لفظ کہانی کے لیے آتا ہے) لی جنڈ اور ساگا بھی بعض اوقات اساطیری یا نیم اساطیری صورت اختیار کر جاتے ہیں جیسے ہرکولیس کو بعد میں دیوتا کا درجہ مل گیا تو اس کی تمام مہمات اساطیر کا حصہ بن گئیں۔ بہر حال اسطور لی جنڈ ساگا سب ہی میں ہیر و اعلیٰ صفات کا حامل مانتا ہے۔ بعد میں جب تفریح طبع کے لیے داستانیں لکھی گئیں تو مصنفین کے سامنے اسطور لی جنڈ اور ساگا کے ہی کے نمونے موجود تھے۔ اس کے ساتھ ہی نفسیاتی نکتہ بھی ذہن میں رہے کہ بطل پرستی (HEROWORSHIP) انسانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے کو مل پیل ایچے بچگا ذہن کی نشوونما میں بعض اوقات بطل پرستی بھی بہت عمدہ ثابت ہوتی ہے۔ عمومی انداز سے اسے یوں سمجھا جاسکتا ہے۔

۱۔ ROSE H.J. "A HAND BOOK OF GREEK
MYTHOLOGY" p. 1,5,12

۲۔ آج ہم دیوی دیوتاؤں کی پرستش کی جا رہی ہے۔ ان میں سے بیشتر کبھی اسی دھرتی کے باسی تھے۔ (پی تھامس)

کہ اگر انسان خود کو دیوتاؤں کے سامنے بے بس نہ سمجھتا تو وہ کبھی بھی ان کی پوجا نہ کر سکتا، یہ ذہنی مرعوبیت ان کے الوہی کارناموں کی بنا پر تھی۔ ایسے میں اگر داستان نگار نچلے طبقے سے کسی کو ہیرو بنانا تو قدیم عہد کے قارئین کے لیے ان میں کوئی دلچسپی یا کشش نہ ہوتی۔ داستانی ہیرو دیوتا تو نہ تھا لیکن جامع صفات ہونا اسے دیوتاؤں یا کم از کم فوق الفطرت کے قریب لے آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات اساطیری عناصر داستانوں یا روایات کی صورت میں کچھ کا کچھ روپ اختیار کر کے نئے نئے عقائد کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ پتی تھامس کے خیال میں حضرت مریم مصری دیوی آنس کا قرتی یا قنہ روپ ہیں۔

داستانی ہیرو میں اساطیری اثرات کی نشاندہی کے ضمن میں شمسی اسطور کو بہت اہمیت ہے۔ ڈیوگ کی تحقیقات کے مطابق عجمی عہد کی مصوری سے لے کر مسمی کلیساؤں اور بتی خانقاہوں تک شمسی دائرہ (SUNWHEEL) آتا ہے اور کیونکہ یہ اس عہد سے پہلے کا ہے جب پہیہ نہیں بنایا گیا تھا۔ اس لیے خارجی تہذیبات سے مستعار نہ ہونے کی بنا پر یقیناً کسی نفسی توقع سے متعلق ہوگا۔ گو شمسی اسطور کا اساسی مقصد سورج اور کائنات کی تخلیق پر روشنی ڈالنا ہوتا تھا، لیکن اس سے ہیرو کا ایک اعلیٰ ترین تصور بھی معرض وجود میں آگیا۔ تمام اساطیر میں شمسی سورج کے کردار میں یکسانیت ملتی ہے اس کے پاس ایک طلسمی تلواریں ہیں، اس کی پیدائش بالعموم اسرار کے پردے میں نہیں ہوتی ہے۔ اور موت کے بعد اسے مغرب میں دفن کیا جاتا ہے۔ رات کی علامت اڑو جا ہے۔ اور اس اثر و باکو زیر کرنے سے حاصل ہونے والا سونا یا خزانہ شفق کی علامت ہے۔ مصر میں سورج دیوتا را مکا دشمن ست اثر و باکو کے روپ میں آتا ہے جس پر بالآخر مانعاب آتا ہے۔ چین میں ایک سانپ رات کے وقت عارضی طور سے ہی بھی رات کو نگھلیتا

ہے۔ ہندوؤں کے اندر دیوتہ نے دتہرا "نامی اژدہا پر قابو پا لیا۔ ٹیوٹا تک اساطیری روایات کا "ہیولڈ" بھی ایک اژدہ کو ختم کرتا ہے۔ یہ چند مثالیں اس سانچے کی وضاحت کر دیتی ہیں۔ جس میں گنگا آرتھر ایسے بے شمار سوراؤں کو ڈھال لگایا۔

ابتدا میں داستانوں کا سرچشمہ کیونکر اسطور اور لی جنڈ وغیرہ سے چھوٹا اس لیے مختلف ممالک میں لکھی جانے والی داستانوں کو بعض اوقات اس قدر ہی یا نیم نہ ہی رابطہ کی بنا پر موجب خیر و برکت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ نینواسے لکھنے والی دنیا کی سب سے قدیم ترین اور مکمل (منظوم) داستان یعنی جلہا ش کی داستان "کی ابتدا میں بھی لکھا گیا ہے کہ اس کا مطالعہ موجب خیر ہوگا۔ سنسکرت میں شنگ بہتری کے بارے میں بھی روایت ہے کہ نارو نے طوطے کے روپ میں یہ کہانیاں راجہ کے دربار میں سنائی تھیں۔ جو انہیں سنائے گا اس کے سب کام پورے ہو جائیں گے اور ان داستانوں کے بعد باغ و بہار کے میرا من نے امیر خسرو کی (حافظ محمود شہرانی کے بقول تو من گھڑت) روایت سے اس داستان کے مطالعہ کو بھی رنگ تقدس دینے کی کوشش کی۔

میرے خیال میں داستانوں کا یہ تجزیہ لوک کہانیوں کے بغیر نامکمل رہے گا لوک کہانیاں شعوری کاوش کا نتیجہ نہ تھیں۔ یعنی انہیں اور ہوں نے ادبی اسلوب نگارش کی فنی پابندیوں اور حسن کاری کے جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے قلم بند نہ کیا تھا، بلکہ مدتوں سینہ بہ سینہ چلتے رہنے کے بعد فن تحریر کے آفاق کے بعد انہیں ضبط تحریر میں لایا گیا، گو اسے قلم بند کرنے والوں نے یقیناً کچھ نہ کچھ تحریفات بھی کی ہوں گی اور یوں بھی صدیوں کا قافلہ صرف حافظہ کی ادا و سدا کرنے کی صورت میں ترمیم و

تفصیل نگیزی رہتی ہے۔ لیکن اس سے ان کا بنیادی ڈھانچہ کبھی تبدیل نہ ہو سکا۔ لوگ کہانیوں کو سر جارج گوم نے بہت ہی زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس نے اپنی کتاب FOLK-LORE: AN HISTORICAL SCIENCE میں بلحاظ اہمیت انہیں اسطورہ کے بعد مقام دیا ہے۔ اس کے بقول لوگ کہانی وراثہ صقل قدیم ترین اسطورہ ہی ہے جسے اس کے قدیم ترین ماحول سے جدا کر دیا گیا ہے۔ لوگ اب بھی اسے اسی ذوق و شوق سے سنتے اور سناتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنے قدیم ترین آثار کی مانند اب اسے اسطورہ نہیں مانتے اور یوں لوگ کہانی اسی قدیم ترین اور اہم ترین خصوصیت سے عاری ہو کر محض پریوں کی داستان یا نئے منوں کے لیے وادی امان کی کہانی کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہ باتوں کو بھی سنائی جاتی ہے۔ لیکن کسی عقیدہ کے طور پر نہیں بلکہ اس امر کے اظہار کے لیے کسی وقت میں اس پر بھی اعتقاد کیا جاتا تھا؟ ایک اور ماہر ٹوین میکھوچ نے اپنی کتاب 'CHILDHOOD OF FICTION' میں بھی تقریباً ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "بہت سی لوگ کہانیوں کا ظہور مروجہ روایات یا ان وقوعات کی تشریح و تفہیم کے لیے ہوا تھا جن کا انحصار ہی ان روایات پر تھا۔ لیکن مروجہ روایات سے ان روایات کے داستان پارینہ بن جانے سے انکی تشریح کرنے والے اسطورہ لوگ داستانوں کی صورت میں زندہ رہ گئے اور یوں اساطیر اور لوگ کہانیوں میں ایک مسلسل رابطہ ملتا ہے۔" ایک اور موقع پر اس نے اس خیال کا اظہار کیا تھا "لوگ کہانیوں کا اسطورہ اور ساگا سے بہت گہرا تعلق ہے؟" مگر لوگ کہانیوں کو باقاعدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا اور نہ ہی خصوصی طور سے یہ تنقیدی مباحث کا مرکز بنی ہیں۔ لیکن انہیں اسطورہ اور ادبی داستان کے درمیان کی ایک کڑی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور پھر حسن کاری کے لیے ادیب کی شعوری کاوش کی مرہون منت نہ ہونے کی بنا پر ان کی امیجری، علامات اور

تشبیہات وغیرہ نفسیاتی اہمیت حاصل کر جاتی ہیں۔ اور ان سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ صدیوں قبل انسانی تخیل نے کیا کیا انداز اختیار کیے۔

داستانیں تہذیب اور ادب کے پچپن کی پیداوار ہیں اگر اس اندازِ نظر سے لوگ کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا کہ آج کی پختہ تہذیب اور تنقیدی مباحث سے نمٹنے اور فلسفیانہ استدلال سے سنورے ادبی شعور نے تنقید کو کیسے بات کرنا سیکھا تھا۔ اب جیسے تہذیب (اور ادب) کے پچپن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی کو میکس مرٹن انسانی ذہن کا عارضی جنون کے دور سے گزرنا قرار دیتا ہے: ”یہ اندازِ نظر تراسمی ہے۔ اور اس میں جنون قابلِ اعتراض پہلا انسانی شعور کے ابتدائی دور کو بے عقل“ یا کم عقل“ سے تو تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن اسے جنون کے مترادف نہیں قرار دیا جاسکتا، خواہ یہ جنون عارضی ہی کیوں نہ ہو وحشی ذہن کے تخیل کا استدلال کی تیو دے آنا د ہونا اس کی اساسی صفت ہے اسی لیے وہ حقائق کی درست تفہیم یا راست تجربہ پر قادر نہیں ہوتا۔ بچہ اور نیوراتی کی بھی تقریباً یہی حالت ہے۔ دونوں ہی حقائق کی اصل تسلیم کرنے کی بجائے انہیں اپنی مرضی کے مطابق تسلیم کرتے ہیں۔ بچہ مرد و مشاہدے، ناقص تجربات اور تسلیم کے فقدان کی وجہ سے ذہنی خوش فہمی (NAKE BELIEVE) میں مبتلا ہوتا ہے۔ اس کے کہیلوں میں بھی اس کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے، نیوراتی کا جہاں بھی ایک طرح سے ذہنی خوش فہمی ہی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس صورت میں لاشعوری محرک تلخ حقائق سے فرار کا مریضانہ رجحان ہوتا ہے۔ وحشی اور غیر متدن فرد کو نیوراتی سے نہیں بلکہ بچہ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے اور اس کا سب سے بڑا ثبوت لوگ کہانیوں میں ملتے ہے۔ کبھی یہ اسطورہ ہی ہوں یا نہیں۔ ان سے سماجی تحریکات کی تشریح ہوتی یا نہیں۔ ان میں کوئی اخلاقی درس پوشیدہ ہے یا نہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر امور سے ایک لمحہ کو چشم پوشی

کرتے ہوئے اگر لوگ کہانیوں کا محض قدیم ادب وحشی تخیل کے نمونوں کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو ہم یہ محسوس کیے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ ادیبوں اور نقادوں سے قطع نظر بچے اور نسبتاً کم پڑھے لکھے لوگ آج بھی اپنے قدیم آبا رہی کی مانند ان سے ویسے ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کی عالمگیر کشش میں زندگی کی پیچیدگیوں، علمی و ادبی نظریات اور متغیر ادب پاروں کی وجہ سے کمی واقع ہو گئی اور اب مخصوص تنقیدی مباحث سے ایک خاص طرح کے سانچے میں ڈھلاؤ ادبی ذوق اور تنقیدی شعور ان سے حفظ حاصل نہیں کر سکتا، لیکن اگر کسی چھوٹے سے ادیب، فن، تکنیک اور اسلوب کے مطالعات کو ہو جائیں تو ہمارے لیے سب سے بڑی مسرت ان ہی لوگ کہانیوں میں ہوگی۔

لوگ کہانیوں یا ادبی داستانوں پر بالعموم ایک بہت بڑا اعتراض یہ کیا جاتا رہا ہے کہ ان میں کرداروں اور مقامات سے وابستہ جزئیات کے بیان میں داستان نگار کبھی اپنے احوال سے دور جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اردو کی تمام داستانوں پر یہی اعتراض وارد ہوتا ہے کہ ان کے ہیرو نام تک کے بھی غیر ملکی نہیں اور ایران، عراق، مصر، یمن، چین، روم وغیرہ سے متعلق ہونے کے باوجود بھی ان کا لباس، انداز بود و ماند، معاشرتی تصویر کشی غرضیکہ سب پر ہندوستانیت کی چھاپ لگی ملتی ہے۔ مختلف نقادوں نے اس کے کئی جواز پیش کیے ہیں، اس موقع پر ان تمام جوازات سے ہمیں غرض نہیں لیکن میرے خیال میں اگر ہم یہ اساسی حقیقت ذہن نشین رکھیں کہ لوگ کہانیاں اور بعد میں ابتدائی داستانیں وہ داستانیں جو بعد کی ادبی داستانوں کے لیے اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتی ہیں، تہذیب کے اسی دور کی یادگار ہیں جسے ہم بلاشبہ ذہنی خوش فہمی کا عہد قرار دے سکتے ہیں۔ وہ عہد جس میں انسان اپنی صورت پر بت بنا کر انہیں پوجتا تھا۔ وہ عہد جس میں پرندوں، جانوروں اور درختوں سے

تخیل ہی نہیں، روحانی اور مذہبی رابطہ بھی تھا اگر داستانوں میں غیر ملکی کرداروں کی عکاسی کے سلسلہ میں آج کے حقیقت نگار مصنف کی مانند جزئیات سے صحیح قسم کا مقامی رنگ پیدا کیا جاتا تو شاید اس عہد کے قاری کے لیے وہ نامانوس اور اجنبی سی بنی رہتیں۔ گویا آج کی تنقید کی رو سے جو غامی ہے اس عہد کے ذہن کے لیے وہ ضروری بن جاتی ہے۔ اس قاری کے لیے اپنے ماحول سے مشابہ ماحول کی ضرورت ذہنی خوش فہمی کے ساتھ ساتھ ذہنی تطبیق (IDENTIFICATION) کے لیے بھی لازمی تھی۔ اسی سے تاثر کی شدت جنم لے کر جالیاتی حلقہ کا موجب بنتی ہوگی، اس عہد کے ذہن کی یہ صفت اتنی ہمہ گیر تھی کہ یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو اپنی ہی صورت پر تخلیق کیا اور تمام اساطیر نے دیکھا تو ام کے دیوتاؤں کو اگر قبول کیا تو انہیں کسی اپنے دیوتا کے روپ میں ڈھال کر پڑھا۔

آج جب کہ ادب کو مختلف قسم کی اگے ذہنیہ سمجھنے کی سی میں اس سے فتنے آفاقے وابستہ کرتے ہوئے اس میں طرح طرح کے مفاسد اور مقاصد تلاش کیے جا رہے ہیں تو نظریات کے اس سیلاب سے داستانیں محض دغا شک بن کر بہہ چکی ہیں، نئی نسل داستانوں کا مطالعہ یا تو ادبی آثارِ قدیمہ کی حیثیت سے کرتی ہے یا پھر ایم۔ اے۔ اردو کی نصابی ضرورت پوری کرنے کے لیے۔

آج ہم داستان نہیں کہہ سکتے اور نہ ہی آج کا قاری افسانے اور ناول کی حقیقت پسندانہ فضا سے منہ موڑ کر قطعی طور سے بے لگام تخیل اور فنیسی کی دنیا میں اپنا استدلال اور شعور گم کر سکتا ہے۔ دایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا تاریخی دھماکا بدلنے کے مصداق ہوگا۔ لیکن تاریخی دھارے کے ساتھ پہنچنے کا مطلب تاریخی شعور گنونا نہیں اور تاریخی شعور کا یہ تعاضل ہے کہ ہم اپنے اجتماعی لا شعور سے رشہ منقطع نہ کریں۔

باغ و بہار کے درویش عاشق

عام خیال کے برعکس داستان اور ناول میں طوالت نہیں بلکہ زندگی اور ماحول کے بارے میں زاویہ نگاہ و جہاں امتیاز ہے۔ ہزار باحکات کے باوجود بھی داستان نگار نہ تو کوئی مخصوص نظریہ حیات رکھتا ہے۔ اور نہ ہی ماحول اور اس سے وابستہ جزئیات کے ضمن میں حقیقت نگاری کی سعی کی جاتی ہے۔ اسی لیے تو داستانوں میں مقامی رنگ کے علاوہ ہر طرح کی رنگ آمیزی مل جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ داستانوں کی تہریر کاری اور پیش کش کا انداز فنی بصیرت کی پیدا کردہ گیرائی سے عاری ملتا ہے۔ اس کے برعکس نسبتاً مختصر ہونے کے باوجود بھی ناول میں زندگی کی تصویر کشی، ماحول کی عکاسی اور واقعات کا انتخاب و ترتیب کیونکہ کسی نظریہ حیات یا ماحول کے بارے میں زاویہ نگاہ سے جلا پاتے ہیں۔ اسی لیے یہاں زندگی کی واضح طور سے رونمائی کی جاتی ہے۔ زندگی کی اس عکاسی میں مصنف کی فنی بصیرت کے

مطابق خامیاں تو تلاش کی جاسکتی ہیں۔ لیکن ناول کو داستان کی مانند زندگی سے منقطع نہیں قرار دیا جاسکتا۔

ناول اور داستان کے اس اساسی فرق کی بنا پر داستانوں میں کردار نگاری بہت محدود ہو کر رہ جاتی ہے بلکہ یوں سمجھئے کہ داستانوں میں زندہ کرداروں کی تخلیق ناممکنات میں سے ہے۔ کئی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ تو داستانوں کا تخیل پر استوار ہونا ہے۔ درخیز تخیل کا حامل داستان نگار اپنے قارئین کے عقل و استدلال کی بجائے تخیل کی کسوٹی کا طالب ہوتا ہے۔ وہ تنقید نہیں بلکہ تائید چاہتا ہے تخیل کی اس فراوانی (اور بعض اوقات تو بے لگائی) سے جو روحانی اور فلسفاتی فضا جنم دیتی ہے۔ اس میں زندہ اور متحرک کرداروں کا دم گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندہ کردار بلکہ ”انسانی کردار“ خلا میں تو تخلیق ہونے سے رہے اگر دارِ مشووم کے لیے مخصوص ماحول اور افراد کا متقاضی ہوتا ہے۔ ماحول اور اس کے اقدار و معانی سے برسرِ پیکار ہونے سے خفیہ صلاحیتیں بیدار ہو کر اس کی انفرادیت نمایاں کرتی ہیں۔ جب کہ افراد سے تعلقات کے بدلتے انداز اور پیمپیڈوں اور نوہنی تعصبات کا تصادم شخصیت کے پوشیدہ رجحانات اور خفی میلانات کو منظر عام پر لا کر اس کے اندر روپوش اصل انسان کو سامنے لاتا ہے۔ اور ہر واقعات اور کرداروں میں عمل اور رد عمل سے پلاٹ آگے بڑھتا ہوا نقطہٴ مرعہ پر پہنچ کر واقعات یا کرداروں میں سے کسی ایک کی فتح پر فتنہ ہو کر زندگی کے المیہ یا طریقہ پہلو کی عکاسی کرتا ہے۔

داستان میں کیونکہ کرداروں کی بجائے واقعات کی اساسی اہمیت ہوتی ہے اور پھر ان میں بھی دلچسپی اور تذبذب (سپنس) کی برقراری کے لیے جائزہ لائن کی عدم موجودگی میں قصہ در قصہ اور ضمنی واقعات اور قصص بھی اصل داستان میں ٹھونس دیے جاتے ہیں۔ اس لیے ان پیچیدہ واقعات کے الجھتے جانے والے

میں نہ تو کردار کی انفرادیت ابھر سکتی ہے اور نہ ہی کرداری خصائص کی اساس انسانی نفسیات پر استوار کی جاسکتی ہے

بظاہر یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ داستان کا ہیرو طرح طرح کی مشکلات پر قابو پا کر اور طلسمات کی تسخیر سے دشمنوں کو نیست و نابود کرتا ہوا گوہر مقصود حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن داستانوں کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کے عمل میں بے عملی کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ اس فلمی ہیرو کی مانند ہے جو کٹری کی تلوار اور شین کی ڈھال سے دشمنوں کے سپیڈ "پروین اور اس کے ساتھیوں کو توہنس ٹہنس کر کے رکھ دیتا ہے۔ فرد واحد کا لاتعداد مشکلات دیا دشمنوں، پر قابو پانا بذات خود عسارت کاوت ہے۔ داستان نگار بھی اس تباہت کو محسوس کرتا ہے، اسی لیے تو ہیرو کی ادا و پنکھ ملک کے لیے بزرگ ہستیوں، راہنما پرندوں، خواہوں، بشارتوں اور عاشق ہونے والی پریوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ بعض اوقات اسے روپوشی کے لیے سیلمانی ٹوپی، اڑنے کے لیے کھڑاؤں، قالین یا کھٹولے، دینے دیکھنے کے لیے سرمہ یا پھڑ زنبیل کی صورت میں ایسی اشیاء دے جاتی ہیں کہ وہ ناقابل تسخیر ہو کر بشر ہوتے ہوئے بھی اچھا خاصا فوق البشر بن جاتا ہے، وہ فوق الفطرت ہستیوں میں سے نہیں لیکن ان لوازمات کے باعث کسی سے بھی کم تر ثابت نہیں ہوتا گویا وہ انسان کے علاوہ باقی سب کچھ بن سکتا ہے۔ اسی لیے خدو اس کی مصیبت ہر قاری رنجیدہ ہوتا ہے۔ اور نہ کہ مرانی پر شاواں۔

میرے خیال میں کردار نگاری کی انتہا یہ ہے کہ قاری کردار کے ساتھ اپنی ذات کی تطبیق کر لے۔ مگر داستانوں کے کرداروں کے ساتھ ایسا ہونا ناممکنات میں سے ہے۔

مثالیت کی بنا پر داستانوں کے کردار بالعموم ایک رسمی تصویریں معلوم ہوتے ہیں۔

ہیرو (اور ہیروئن) میں دوست حسن کے علاوہ مزاد بھر کی خوبیاں جمع کر دینے کے ساتھ ساتھ مخالفین کا بالکل ہی منہ کالا کر دیا جاتا ہے۔ فطرت کی دورنگی سے شخصیت کی تکمیل اور لاشعوری محرکات کی عکاسی قطعی منقوض ہے۔ پھر ان کا مقابلہ کیونکہ فوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے اس ایک رنجی تصویر میں جلد جگ بھر کر داستان نگار اپنی دانست میں ہیرو میں ان سب پر حاوی ہونے کی شکست بھر دیتا ہے۔ اور انسانوں کے ہاتھوں مقدمہ میں لکھی گئی شکست کے جواز کے لیے مانوق الفطرت میں کوئی نہ کوئی خامی یا کمزوری (عموماً جنس) رکھ دی جاتی ہے، جس سے وہ انسانوں کے بس میں آ جاتے ہیں۔ نتیجتاً انسان، انسان نہ رہے اور نہ ہی جن بھوت۔ جن بھوت ادیوں کردار نگاری اور کاری بلکہ بسا اوقات تو انرا داد کا رنجی بن جاتی ہے۔ غیر ملکی رسوم و رواجات سے ناواقفیت کی بنا پر داستان نگار محض غیر ملکی کے نام گنوا کر اپنی دانست میں بدیشی ماحول پیدا کر لیتا ہے۔ حالانکہ افراد کی نفسیات میں جغرافیائی حالات، نسلی رجحانات اور ملی میلانات کے پیدا کردہ امتیازی خصائص کی نظر اندازی سے کردار نگاری خام رہتی ہے۔

داستانی تکنیک سے جنم لینے والی کردار نگاری کی ان بنیادی خامیوں کو نوہن میں رکھتے ہوئے باغ و بہار کے مروانہ کرداروں کا جائزہ لیں تو ان میں تقریباً یہ تمام خامیاں کسی نہ کسی حد تک موجود نظر آئیں گی۔ داستانی فارموے کے مطابق تین ہیرو تو شاہزادے ہی ہیں۔ لیکن تاج محلادہ بھی شاہدہ بادشاہ میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن ان سب میں رکھ رکھاؤ، وقار، عزت نفس اور خودداری کا نقصان ہے۔

شہزادوں ایسا مزاج اور تکنت تو درکنار ان میں تو عام امیرزادوں کی خوبی بھی نہیں ملتی، اس پر مستزاد ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور نحو شاید! اگر باغ و بہار کے چاروں درویش عاشقوں کا ارد و غزل اور بالخصوص میر کی غزل کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے تو ان سب کا کردار غزل کے روایتی عاشق سے ملتا جلتا نظر آئے گا۔ جس میں ان درویشوں ہی کی مانند ایک خاص طرح کی عاجزی، مسکینی، محبوب کی کج ادائیگیوں پر بھی اس کی داری صدمے جانا نہ ملنے کے ستم برداشت کرنا مگر حرف شکایت اب پر نہ ملتا اور اگر شکایت کی بھی تو عاجزی اور حلیمی سے، یوں زمانے سے نبرد آزما ہو کر ماحول پر چھا جانے والی صحت مند جارحیت سے غزل کا روایتی عاشق نا آشنا ہے۔ اس عمومیت سے ہٹ کر میر کی غزلوں سے ابھرنے والے عاشق کا اگر مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو بعض امور میں تو وہ چونکا دینے والی حد تک ان درویشوں سے مشابہ دکھائی دیتا ہے میر کے اپنے حالات اور افتادِ وطن سے قطع نظر ان کا عاشق بھی باغ و بہار کا

حاشیہ ۳۵، پچھلے صفحہ کا بقیہ

اس کی بڑی وجہ تو یہی معلوم ہوتی ہے کہ دربارِ ادب و ثقافت کے مرکز ہی نہ تھے، بلکہ یہ داستانیں سرپرست بادشاہوں اور مرہٹوں کی فرمائش پر لکھی یا سنائی جاتی تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ عوام الناس کے بے تعلیم شخصیت کے واقعات میں دلچسپی یا سامانِ عبرت بھی موجود ہوتا ہے۔ رہے عوام تو وہ ان داستانوں میں صرف وفادار خادموں اور جاں نثار دوستوں کے کردار کی ادائیگی کے قابل سمجھے جاتے تھے۔ یہ بھی درس وفاداری کا ایک انداز تھا۔

درویش معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ لہجہ کا یوں تجزیہ کیا ہے :

”میر کا لہجہ درو مندوں، مصیبت زدوں، غالتابی قلندروں، سیلانیوں کا سا ہے، جس کے پرائیوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی معصومیت، عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسپرسی اور میزدوبانہ قہبوط الحواسی پائی جاتی ہے۔“
کیا یہ درویشوں کے کردار کی خصائص نہیں ؟ اور تو اور میر نے بے شمار غزلوں میں خود کو درویش ہی کہا ہے :

میں نہ یا کر ڈھا کرتا ہوں دن رات جو درویش
من بعد مرے ہنکیہ کو غم خانہ کہیں گے

میں ہی درویش عمار و زار نہیں
عشق میں بادشاہ فقیر ہوئے

ہم درویش طلب میں انکی ڈیرے ڈیرے پھرتے ہیں

تھا وہ فتنہ ملنے کے کون کب کسی درویش کے
میر کی غزلوں اور باغ و بہار میں خاص قسم کی مشابہت ملتی ہے۔ اس سے پہلے سرسید نے اندازِ بیاں کے بارے میں اس مشابہت کو محسوس کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ جو مرتبہ میر تقی میر کو اردو غزل میں ہے، وہی میرامن کو

اردو نثر میں حاصل ہے۔ لیکن درویشوں اور میر کے عاشق میں پائی جانے والی مشابہت
 وہ آج تک دھیان نہیں دی گئی۔ حالانکہ یہ مشابہت ایک سے زائد مواقع پر ملتی ہے۔
 مثلاً میر نے درویش کے ساتھ ساتھ خود کو فقیر بھی کہا ہے :

فقیرانہ آئے صدا کر چلے

میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

مستثنیٰ کس قدر ہیں فقیروں کے حال سے

یاں بار غم سے غم ہوئے داں بھویں غم نہیں

داستان کے چاروں درویشوں نے خود کو فقیر ہی کہا ہے۔ پہلا درویش ایک

موقع پر یوں کہتا ہے :

”مجھ فقیر نے بڑے چاٹھوڑ سے ماں باپ کے سائے میں پرورش پائی“

دوسرا درویش اپنی داستان کا آغاز یوں کرتا ہے :

اے یارو! اس فقیر کا نمک ماجرا سنو

میں ابتداء سے کہتا ہوں تا انتہا سنو

اس کے علاوہ داستان سناتے وقت بھی دو ہی کہتا ہے :

”.....“ فقیر نے پوچھا صاحب کا اسم شریف کیا ہے ؟

دوسرے کی مانند تیسرے نے بھی شعر ہی سے ابتداء کی ہے :

احوال اس فقیر کا اے دوستان سنو

یعنی جو مجھ پر بتی ہے وہ داستان سنو

بلکہ اس درویش نے باقاعدہ سے فقیری اختیار کر لی تھی چنانچہ وہ اپنے رفیقوں

کو بتاتا ہے :

..... یا فقرا! میں نے یہ مجرّد سننے اس قصّے کے کفنی لگے میں ڈالی اور فقروں کا لباس پہن لیا اور ناشتیاق میں فرنگ کے ملک کے دیکھنے کو روانہ ہوا ؟

چوتھے درویش کا بھی یہی حال ہے :

..... یہ فقیر جو اس حالت میں گرفتار ہے ، چین کے بادشاہ کا بیٹا ہے ؟

میر کے یہاں ہنگیہ کا مخصوص تذکرہ ملتا ہے ۔ شاید یہ درویش اور فقیر کی رعایت سے ہو یا باپ اور منہ بولے چچا کی درویشانہ زندگیوں سے نفسیاتی اثر قبول کر کے اسے بعض کیفیات کے لیے علامت کا درجہ دے دیا ہو ، وجہ خواہ کچھ بھی ہو لیکن ہنگیہ سے ان کی گہری دلچسپی ہے ، کہتے ہیں :

اٹھ گئے پر میر سے ہنگیہ کے کہیں گے یہ لوگ

در و دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

اور یہ شعر تو باغ و بہار کا سرنامہ ہی معلوم ہوتا ہے :

ہنگیہ میں اپنے دل کا ہم غم کیا کریں ہیں

درویش کتنے ماتم با ہم کیا کریں ہیں

اب اس شعر کو ڈہن میں رکھتے ہوئے آزاد و بخت بادشاہ کا یہ مکالمہ

پڑھا جائے :

آئے درویش میں نے اس لیے یہ نقل تمہارے سامنے کی کہ کل رات

دو فقروں کی سرگزشت میں نے سنی تھی ۔ اب تم دونوں بھی جو باقی

رہے ہو ۔ سمجھو کہ ہم اسی مکان میں بیٹھے ہیں اور مجھے اپنا خادم اور

اس گھر کو اپنا ہنگیہ جانو ؟

یہ مشابہت یہیں تک ہی نہیں بلکہ اور بھی بہت سے ایسے مقامات ملتے ہیں

اور بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے ، گویا میر امن نے شعوری طور پر میر کا اثر

قبول کرتے ہوئے اس کے کلام کو جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب آزاد بخت
ایک غورستان میں درویشوں کو دیکھتا ہے تو میرامن منظر کشی کرتے ہیں :

”جب نزدیک پہنچے دیکھا تو چار فقیر بے نوا، کفنیاں لگے میں ڈالے اور سر زانو پر
دھرے عالم بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں....“

اب میر کے دوا شعار ملاحظہ ہوں :

مات ہوئی کہ زانو سے اٹھتا نہیں ہے سر
کڑھنے سے مات دن کے ہمیں کب فراخ ہے

دم بخور رہتا ہوں اکثر سرو کے زانو پہ میر
حال کہہ کر کیا کروں آزر دہ اور احباب کو

باغ و بہار کے مرد کرداروں کی عاجزی اور خوشامانہ لہجہ پر بیشتر نفا دوں نے
اعترافات کیے ہیں اور پہلے درویش میں یہ سب کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ملتا
ہے۔ ایک موقع پر تو اس نے خود بھی اس کا اظہار کر دیا ہے۔ عیسیٰ جراح سے ملنے پر
اس نے مارے خوشامد کے ادب سے سلام کیا۔ گویا خوشامد اس کی فطرتِ ثانیہ
ہے اور اسی وجہ سے ایک مرتبہ شہزادی نے اسے ٹوانشا بھی تھا اور وہ کہتا
ہے :

”میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور و لیاقت کو سراہ کر دعائیں
دینے لگا۔ یہ خوشامد سن کر تیوری چڑھا کر بولی.... بس بہت باتیں
بنانی مجھے خوش نہیں آتیں....“

میر کا درویش صفت اور فقیر منش عاشق بھی خوشامد میں پہلے درویش سے
کم نہیں اگر وہ شہزادی کے حضور غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہوتا ہے اور

”بسرچشم اس کے حکم میں حاضر رہتا جو فرماتی سو بھالاتا“ تو میر کے عاشق کا بھی یہی دعوئے ہے،

خدمت میں اس صنم کے کئی عمر پر ہیں
گو یا کہ روز اس سے نئی بندگی ہوئی

تھے دست بہتہ حاضر خدمت میں میر گویا
یہیں تنوں کے عاشق ہیں زر خریدہ ہم
میر کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کرنے سے اس کے ان پاؤں کی بہت قوی جہان
مقابلہ بلکہ ہر اشعار سے تو یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ کہیں میرا (FOOTFETISHISM)
کا شکار نہ ہو، پاؤں کی خواہش اتنی قوی ہے کہ غزلوں کے علاوہ معاملات عشق
میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں:

رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا ہاتھ پاؤں کو اپنے لگادیا
گاہ بے گاہ پاؤں پھیلتے میری آنکھوں سے ترے ملنے
چل کراتے تھے جب کجواہ چمر پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر
’باغ و بہار میں بس آئیں سے زیادہ شہزادے قدم بوس نظر آتے ہیں۔ پہلا
دوریش تو خیر ہے ہی خوشامدی۔ لیکن اس کے علاوہ دیگر کرفاروں میں بھی یہ
رجحان ہے،

”تب میں قدموں پر گرنا...“ (خواجہ گنگ پرست)

”میں اس کے قدموں پر گر چلا۔ اس نے گلے لگایا؟“

(تیسرا دوریش)

”میں نے قدم بوس کیا، انہوں نے میرا سر اٹھالیا اور گلے سے

لگایا۔ (تیسرا درویش)

”اُس نازنین کے قدموں پر سر رکھ کر اپنے دل کی بے قابوی...“

(چوتھا درویش)

اب دوا میر کے اشعار بھی ملاحظہ ہوں، البتہ میر کا عاشق اتنا غوش قسمت

نہیں کہ اسے فوٹا ہی قدم بوس ہونے کی سعادت نصیب ہو سکے۔ اس بے اس کی یہ بہت بڑی حسرت ہے:

دخست میں پا بوسی کی ہی جاتا تھا سوان نے

ہاتھ میں عاشق داڑھہ کا دل دلیا افسوس افسوس!!

اُسے جوانی شوقِ کناں پا بوس کو اس کے پھرتے تھے

اب چپ بیٹھ رہے ہیں کیسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم

اور یہ مصرعہ تو بالکل پہلے درویش کے حسب حال ہے:

غبارِ گناہ میں جا کر اس کے پاؤں کو ہاتھ لگاتا ہوں

پہلے درویش کی داستان کی ہیروئن (دشقی کی شہزادی) کو باغ و بہار کا بہترین

اور مکمل کردار تسلیم کیا جاسکتا ہے، اس میں شہزادیوں والے رکھ رکھاؤ اور حفظِ مراتب

کے ساتھ مزاج کی تیزی، غرورِ حسن اور انانیت بھی پائی جاتی ہے اور یہ اتنی شدید ہے کہ

”وہ خود آراء، خود پسند خود ستا“ بن کر رہ گئی اور یوں خود دوسری خود ستائی و خود رائی

اس کے کردار کی نمایاں خصوصیات بن جاتی ہیں، درویش کے ہاتھوں حیاتِ نلو پانے

اور درویش کے اس کہنے ”فتیر بس و چشم اس کے حکم میں حاضر ہوتا جو فرمائی بہالاتا“

کے باوجود بھی اس کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنے حسن کے غرور اور سرداری کے دماغ میں جو

میری طرف کہہ دو دیکھتی تو فرمائی... علاوہ ازیں وہ ”بد دماغی“ کے علاوہ کیسی ہو

تیردی چڑھا کر خنگی سے "بول بھی سکتی ہے" اور ایک لمحہ میں نظریں بدل کر لگ بگولہ
بھی بن سکتی ہے ۔

اب شہزادی کے ساتھ میر کے محبوب کا موازنہ کیجیے :

بلا مغرور ہے وہ آتشیں خو بہت منت کرو تو بھی جلائے

غریب حسن اس کا دس گنا ہے ہمارا عشق اسے کن نے جتایا

حیرت آتی ہے اسکی باتیں دیکھ خود سری نمود تائی خود رانی

فاں سے شمشاد خطب تازہ تاب یاں سے اخلاص و دوستی یاری :

آخری شعر قصہ کے اس حصہ کی بہت خوب صورت ترجمانی کرتا ہے جہاں دیویش

اس کے عشق میں بیمار و تھرا اور خواہ ہے اور وہ ہے کہ اس کے زخموں پر چرس پھرنے

جاتی ہے۔ بلکہ اس کا ماز و راجہ سرا بھی یوں کہتا ہے :

"یہ وہی کم بہت اور بد نصیب ہے جو حضور کی خنگی اور عتاب میں

پڑا تھا ؟"

بعد ازاں اس پر ترس کھاتے ہوئے شہزادی نے مہربان ہو کر فرمایا جلد پادشاہی

حکیموں کو حاضر کرو طبیب اگر موقع ہوئے نبض قارورہ دیکھ کر بہت غور کے

آخرش تشخیص میں ٹھہرا کہ یہ شخص کہیں عاشق ہوا ہے، سوائے وصل معشوق کے

اس کا کچھ علاج نہیں ؟

اب میر کو یہ شعر دیکھئے :

جسم کی حالت ہی کی طاقت نبض سے کر معلوم طبیب

کہنے لگا جانبر کیا ہوگا یہ تو ہے بیمار بہت :

اسی سے قدرے مل جلنا ایک اور موقع بھی ہے۔ شہزادی نے خواجہ کی سفارش

پر مسکرا کر فرمایا، بھلا کوئی ہوا اسے دارالشفای میں رکھو جب بھلا چنگا ہوگا۔ تب

اس کے احوال کی پریشانی کی جائے گی ؟

میریوں کہتے ہیں ،

شاید آوے حال پرسی کرنے اس امید پر

کب سے ہیں دار الشفا میں اسکے بیماروں میں ہم

پہلے درویش نے، بھر میں اپنی جو تصویر کھینچی ہے۔ وہ بالکل میر کی غزل کے عاشق

ایسی ہے ۔۔۔۔۔ جب شہر کی کوچہ گروی سے اکتاتا۔ (بقول میر۔۔۔ کب تک خراب

شہر میں اس کے پھر آکر میں جنگل میں نکل جاتا (بقول میر) چوڑا ممدوہ دنیا کو جنگل

جا بے)

کوچہ گروی اور صحرانوردی نے درویش کی یہ حالت گروی کر ۔۔۔۔۔ طاقت بدن

میں مطلق نہ رہی ، پانچ ہو کر اس مسجد کی دیوار تے جا پڑا ؟

میر کے عاشق کی بھی ایسی ہی حالت ہے :

اب تو بڑا حال پڑے رہتے ہیں ضعف ہی اکثر رہتا ہے

آئے گئے اس کے کوچے ، جب تک جی میں طاقت تھی

اب بہت ہی اہم سوال پیدا ہوتا ہے ، کیا میر امن ، میر تقی میر سے واقعی اس

حد تک متاثر تھے کہ شعری یا لاشعری طور سے کلیات میر کی امداد سے اپنی کتاب

کو باغ و بہار بنا گئے ؟ اس سوال کا جواب ۔۔۔۔۔ اس قدر داخل شہادتوں کے

باجوہ بھی قطعی اثبات میں نہیں دیا جاسکتا ، مگر ! عمومی انداز سے اس کی توضیح

یوں ہو سکتی ہے کہ ہمارے ادب میں ناول افسانے کا توسرے سے وجود تھا ہی نہیں

رہی داستانیں تو وہ سننے سنانے کی چیزیں تھیں اور چونکہ مملوک یا شری داستانیں

موجود تھیں جلی توان میں زندہ متحرک یا جاندار کردار تو بہت دور کی بات ہے ،

داستان کی حد تک قائل کروینے والے کرداروں کا بھی نقصان ہے۔ اور غزل نے

عشق، عاشق اور معشوق کے انفرادی تصور سے قطع نظر ایک عمومی قسم کا سانچہ بھی مہیا کر رکھا تھا اور بیشتر شعراء اسی روایتی انداز کے عاشقوں اور معشوقوں کے تذکرے کرتے تھے۔ یوں ان کا کوئی باضابطہ تصور پیش نہ کرنے کے باوجود بھی عمومی لحاظ سے ان کے عمومی خدوخال کسی شعوری کاوش کے بغیر ہی سب کے ذہنوں میں ہوتے تھے۔ میرامن یا دیگر داستان نگاروں کے سامنے صرف ایسے عاشقوں اور معشوقوں کے نمونے موجود تھے اور یہی وجہ ہے کہ اپنی مختلف خوبیوں، ناموں اور رنگوں کے باوجود دیگر داستانوں کے کردار اب تک داستانِ عاشق زیادہ موزوں رہے گام اور باغ و بہار کے درویش عاشقوں کے لیے غزل کا عاشق اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اوھڑ مانے کے بدلے ہوئے رجحانات اپنی مذاق میں تغیرات اور مختلف نامور شعراء کی طرز میرا پنانے کی سی اور پھر..... نہ ہوا پر نہ ہوا میرا کا انداز نصیب..... کہہ کر ناگامی کا اقرار کرنا، یہ سب مل کر بھی میرے وہ مقام نہ چھین سکے۔ جو اسے غزل میں حاصل ہے، گو..... ادھیک دبستان گفتگو کے نامور شعراء کا کلام بھی سامنے آچکا تھا۔ مگر میر کی

۱۷۔ داستانوں کے نسوانی کرداروں کے طرز عمل، عاشقوں سے ناز و انداز اور سراپا وغیرہ میں بھی اردو غزل کے محبوب کی جھلک نظر آتی ہے اور بعض اوقات تو ان کے مکالمے یہ بنتی کسی یاد دلاتے ہیں، باغ و بہار میں عشق کی شہزادی بالکل اسی معیار پر پوری اترتی ہے۔ درویش کو اپنے عشق میں نختہ و خراب دیکھ کر اس کا قبائل، عارفانہ خالص غزل کی روایت ہے۔ اسی طرح اس کا یہ کہنا تپ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں، یکا کس ہرے پرتا پانی، کسی شہزادی کا نہیں، بلکہ رینختی میں جلوہ گر ہونے والی گفتگوئی طوائف کے انداز کا حامل ہے۔

غزل زمرہ و تاجندہ تھی اور میرامن ایسا شخص جو دلی پرناز کرتے ہوئے وہاں کا روڑا ہو کر رہنے کو باعثِ فخر تصور کرتا ہو، اس کا میر سے خصوصی تاثر قبول کر کے درویشوں کی اس داستان میں میر کے درویش صفت عاشق سے کچھ رنگ متعارف لینا بعید از قیاس نہیں۔

تفصیلی تجزیہ کے باوجود بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار کے چاروں ہیرو جدا جدا نمائک سے تعلق رکھنے کے باوجود بھی کرداری خصائص کے اعتبار سے یکسانیت رکھتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ میرامن نے ان سب کو ایک ہی سانچہ میں ڈھال کر صرف نقش و نگار میں معمولی سا فرق رکھ کر ان کے علیحدہ علیحدہ نام رکھ دیے، داستان کے آغاز کی وجہ سے اگر پہلا درویش کہیں متاثر کر بھی جائے تو تکرار و تہار و کے باعث چوتھے درویش کی سیر تک پہنچتے پہنچتے قاری اکتا جاتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ایک ادا ہم کردار ہے مگر اس پہلے آدمی میں ذرا بھی مثلِ عامہ نہیں بھائیوں کے بار بار بڑے بگڑے سلوک کے باوجود بھی یہ ہر مرتبہ ان کے ہاتھوں مزید بے وقوف بننے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اور پھر انتہام اس کراہت انگیز طریقے سے لیتا ہے کہ اس قصے جو اخلاقی درس مقصود ہوگا وہ بھی غارت ہو جاتا ہے۔

چاروں درویشوں کی مانند جنس اس کی بھی بہت بڑی کمزوری ہے باقی چاروں تو ٹھیک ہیں کہ ان کی توجہ ان کی راتیں مرادوں کے دن والی بات ہے لیکن یہ بڑا اس معاملہ میں ان سے یوں بڑھ جاتا ہے کہ وہ فوجنسیت کا حامل ہے۔ بلکہ پہلے ہم سے ہم جنس پرست کی حیثیت سے جانتے ہیں کیونکہ تیرہ سالہ وزیرِ نژادی کو لڑکے کے بیس میں دیکھ کر بھی عشق کی اس کے سینے میں گڑتی ہے اور گو یہ تاں خدا سے اپنے

بیٹے کے جانتا ہے۔ لیکن اس پر واث بھی تیز کیے ہے۔ اس کی مفارقت کا حال سن کر روئے گشتا ہے۔ اور اس کی چاہت میں گھر بار چھوڑ کر اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ وزیر ناوی کی حقیقت معلوم ہونے پر وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔ اور ہوش میں آنے کے بعد عذرِ رنگ کے طور پر اسے متنبی بنانے کی بات کرتا ہے لیکن بالآخر اس سے شادی رچا لیتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ میرامن نے ہم جنست سے معاشرے کے ایک خاص طبقہ کے لیے اس میں کشش پیدا کرنے کی کوشش کی۔ پہلے درویش کی داستان میں بھی ہمیں مشنا معاشرہ میں ہم جنس پرستانہ رجحانات سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے اور یہ اس بنا پر اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ اس سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ یوسف کا یہ عالم ہے کہ ایک عالم دیکھنے کے لیے دکان سے بازار تک کھڑا ہے؟ اسی طرح یوسف کی دعوت میں چار لڑکے امرو صاحب جمال زلفیں کھولے ہوئے مجلس میں آتے ہیں۔

الغرض ان چاروں درویش عاشقوں اور خواجہ گسپی پرست کے علاوہ داستان میں آنے والے دیگر مردانہ کرداروں کی سب سے بڑی کمزوری ایسی کمزوری جو بالآخر ان کی سب سے بڑی پناہ گاہ اور قوت بھی بن جاتی ہے۔ ان کا عشق ہے، ایسا عشق جس کی اساس جنسی جذبہ پر استوار ملتی ہے۔ اگر اس نقطہ نظر سے ان کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو پہلے درویش سے جس کے مرض کا علاج وصال تجویز کیا جاتا ہے۔ لے کر چوتھے درویش کے وفادار غلام مبارک تک جو اپنی علامت کا ٹکڑا پیہ میں بند کر کے مرہم سلیمانی لگا لیتا ہے۔ سبھی کے مل جل کر ان کی کارفرمائیاں متنوع امداد سے جلوہ گر ملیں گی۔ متنازعین صاحب کو اس میں قصوف اور روحانیت نظر آتی ہے۔ لیکن مجھے ان سے اتفاق نہیں، یوں اگر تواریخ ہی مقصود ہو تو ہر قدیم داستان کی ایسی ہی روحانی تشریح کی جاسکتی ہے۔ مبارک حقیقت اور ابتذال کو معرفت بھی سمجھا جاسکتا ہے،

اگر باغ و بہار سب بس "ایسی مثیلی حکایت ہوتی تو درویشوں کی سیڑ روحانی سیر" سمجھی جاسکتی تھی۔ لیکن باغ و بہار مثیلی نہیں۔

یہ عام و پستی (بلکہ نصابی ضرورت) کے لیے تحریر کی گئی تھی جن کو اسے موجب نیرو برکت بنانے کے لیے امیر خسرو سے منسوب کیے جانے کو بھی حافظ محمود شیرانی کی تحقیق نے بے بنیاد اور من گھڑت ثابت کیا۔ چاروں درویشوں کی زندگی میں جنسی جذبہ اساسی تغیرات کا موجب بنتا ہے اور پہلی داستان کی شہزادی کے کردار میں بالخصوص اور دیگر نساء کرداروں کی تشکیل میں بالعموم جنس ایک قومی محرک کی صورت میں ملتی ہے۔ صوفیاء کی پیروی میں اس عشق کو تلاش ذات "یا تلاش حقیقت" سمجھنے کی بجائے نفسیات کی روشنی میں اسے جنسی جبلت کا اظہار ہی کیوں نہ سمجھا جائے۔ نام نہاد روحانی عشق پیچیدگیوں سے بھرپور پراسرار و خفیہ عمل ہے جب کہ عشق کی صورت میں جنسی جبلت کا اظہار واضح اور غیر پیچیدہ حیاتیاتی عمل ہے۔ بلکہ انگریز سکولوں کو تو اس میں فحاشی اور عریانی بھی نظر آتی تھی، ڈاکٹر فاربس کے مرتبہ باغ و بہار کے چوتھے ایڈیشن کے پیش لفظ سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ طلباء کے لیے محض الاخلاق سمجھی گئی اور یوں اس کے بعض حصے کتاب سے حذف کر دیے گئے۔

اردو کا پہلا جنسی افسانہ

اگر حائی کے بعد سے اردو تنقید کو ایمان داری سے پرکھا جائے تو چند ناقدین کے استثنائی مثالوں سے قطع نظر ان ناقدین کی اکثریت نظر آتی ہے۔ جن کے ہاں ذاتی سوچ کا اس حد تک فقدان ہے کہ انہوں نے محض دوسروں کی آرا کو ہی اڑھتا بچھونا بنا لیے۔ کو تنقید سمجھ رکھا ہے نتیجتاً فکر و نظر میں تنوع کے فقدان نے انتہائی مباحث کو آگے نہ بڑھنے دیا اور یوں اردو میں تنقید کی ترقی خط مستقیم کی بجائے چند فارغیوں کے طاعنوں میں ملبوس ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ بیشتر تخلیق کاروں کے بارے میں جو نظریہ رواج پانگیا وہ ہمیشہ کے لیے ایک یسبل بن گیا۔ ایسا یسبل جسے ہر موقع پر سونٹھ کی گھانٹھ کی طرح پاسبانی استعمال تو کیا جاسکے لیکن جس کے لیے ہاتل میں بندھے کی ترجہانی ضروری نہیں۔

کسی تخلیق کار کی دائمی زندگی کا کیا راز ہے ؟ مختصر ترین الفاظ میں اس سوال

کایہ جناب ہوگا کہ اس کی تخلیقات میں اتنی جان ہو کہ وہ بدستے ادبی معایز روایات کی شکست و ریخت اور انتقادی اقدار کے بلا تاخیر تغیرات میں محسوس و خاشاک کی طرح بہہ جانے کے برعکس کسی چٹان کی مانند تصورات نو کے تھپیرے سہہ سکتی ہوں۔ اس سے فرض نہ ہونی چاہیے کہ یہ خصوصیت اسلوب کی انفرادیت (باغ و بہار) سے پیدا ہوتی ہے کہ مواد میں جدت (غائب) سے عصری تقاضوں کی ترجمانی سے (حالی) یا ان کے خلاف رد عمل (اکبر) سے کسی فلسفہ اور پیغام سے (اقبال) یا اس کے فقدان سے (میراجی) ان فرض اور جواہرات کی کمی نہیں۔ اگر تخلیق میں انفرادیت کا حسن اور اس سے جنم لینے والی پہلوداری نہیں تو وقتی مقبولیت کے باوجود اس کا انجام شہابِ ثاقب ایسا ہونا لازم ہے۔ اس لیے کچھ عرصہ گزرنے کے بعد تخلیقات کو نئے تنقیدی معیاروں کی کسوٹی پر پرکھنا اشد ضروری ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں گونا گویا قسم کی زمانی حد بندی تو نہیں کی جاسکتی، لیکن کم از کم پچیس تیس برس کے بعد تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ کرنا بے حد ضروری ہو جاتا ہے۔ یہ جائزہ محض لیبل چسپاں کرنے اور معروف ناقدین کے حوالے جمع کرنے تک محدود نہ ہو، بلکہ دیانت داری سے تخلیقات کی چھان پشک سے نئے حالات اور ادبی آفاق کے تناظر میں ناکی قد قیامت متعین ہونی چاہیے، اگر زندہ رہنے کی صلاحیت ہوگی تو تخلیق کڑی سے کڑی تنقید کا ہفت خواں بھی طے کر سکتی ہے۔

اس تہسید کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ خیالستان کے بارے میں جس قسم کی آمار پڑھنے کو ملتی ہیں، ان سب میں رومانی اور دوامیت کی بے حد تکرار ملتی ہے اور وہیں ان دو اصطلاحات نے جتنی انجمنیں پیدا کی ہیں، شاید ہی اور کسی نے کی ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انگریزی میں بھی ان کے منابہم میں قطعیت نہیں ملتی گو یہ اصطلاحات دو ڈور تھ اور کو لمرچ سے جنم لینے والے شعری اور تنقیدی

دہتان کے لیے استعمال ہوتی ہیں، لیکن ان کا استعمال صرف یہیں تک محدود نہیں چنانچہ انگریز ایل کوکس نے ہو مرکوپہلا رومانی مانا تو اسکا شہرچیتھنے لائن جاتی نس کو، واضح رہے کہ ایک شاعر ہے تو دوسرا ناقد! اس سے بھی بڑھ کر ایک اور سوال ہے جس کے صحیح جواب کی روشنی میں سجاد حیدر یلدرم کے فن کا مطالعہ کر کے اس امر کا تین کرنا ہے کہ کیا وہ واقعی رومانی تھے یا یہ محض ان پر ایک بہتان ہے۔ کیا رومانیت طرز احساس کا نام ہے یا اسلوب کی رنگینی کا؟ اردو ناقدین نے اگر اس اساسی سوال کو مد نظر رکھا ہو تا تو بہت سے تخلیق کاروں کے مطالعات کی درست سمت متعین ہو سکتی تھی لیکن ہر ایک نے اپنے اپنے انداز پر رومانی اور رومانیت کو سمجھا جس کے نتیجے میں غالب، اقبال، اختر شیرانی، یلدرم، ہمدی افادی، نیاز فتح پوری اور فیض احمد فیض سبھی رومانی قرار پائے۔

ناقدین کی اکثریت نے رومانیت کو اسلوب کی ایک صفت قرار دے کر اسے رنگین، شاعرانہ یا مریض طرز نگارش کے مترادف گردانا جو کہ غلط ہے۔ اس لحاظ سے محمد حسین آزاد کی آپ بیات "رومانی تنقید کا ارفع کارنامہ قرار پائے گی" اسلوب کی رنگینی ایک اضافی صفت ہے۔ اور اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کوئی مستحسن خصوصیت نہیں۔ اس کے ساتھ یہ بھی طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کی رنگینی خود کن عناصر کی مرہون منت ہے، کیا یہ محض تشبیہات اور استعارات کی فراوانی کا نام ہے یا اس کا سرچشمہ تخلیق کار کی اپنی جذباتیت بنتی ہے... دیکھیے بعض اوقات پر جوش مواقع پر شبلی کی تحریر جذباتیت سے مملو ہو جاتی تھی، اس

۱. "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEAL" p.55

۲. "THE MAKING OF LITERATURE" p.6

گویدرم اور پریم چند نے افسانہ نگاری تقریباً ساتھ ساتھ ہی شروع کی لیکن دونوں میں قطبین کا بعد ملتا ہے۔ پریم چند کے ہاں جو سیاسی اور سماجی شعور ملتا ہے وہ ترقی پسند ادب کی تحریک کا پیش خمیہ معلوم ہوتا ہے۔ جب کاس کے برعکس یلدرم بھان سا نہ تھے، انہیں زیادہ سے زیادہ اہل قلم کے اس گروہ میں شمار کیا جاسکتا ہے جو کسی بھی صنف کے زبان میں جڑ پکڑنے کے سلسلہ میں وہی کام کرتے ہیں جو فصل کے لیے کھاد۔ یہ ہر اول دستہ ہوتا ہے جو نا تمین کے لیے راہ ہموار کرتا ہے لیکن قدم پر فوج کا جھنڈا گھڑا ہنقد میں نہیں ہوتا۔

یلدرم نے خیالستان میں خود ہی امر کی توضیح کر دی ہے، "خمارستان و گلستان" صحبت ناجنس، "نکاح ثانی" اور "سودائے سنگین" ترکی سے لے گئے ہیں گلہاں میں میں نے بہت کچھ تصوف کیا ہے۔ مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ، انگریزی کے ایک مضمون کا چرچہ ہے، جب کہ ازدواج محبت، "پڑے پڑیا کی کہانی"، "حضرت دل کی سوانح عمری"، "مکالمہ سنی مجنوں" اور "غربت و وطن" وغیرہ کے بارے میں کہا، "میرے ہی ناکارہ تخیل کا نتیجہ ہے۔۔۔" گویا یلدرم کی تمام مشہور کہانیاں اخمد و ترجمہ ہیں، اس لیے یلدرم کا مقام ایک مترجم کی حیثیت سے متعین ہونا چاہیے، نہ کہ ایک طبع نرا و لکھنے والے کی حیثیت سے چند افسانوں کی بنا پر انہیں کیسے ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ جنہوں نے اردو افسانہ میں واقعی قابل قدر اضافے کیے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ انہیں رومانی جمالیاتی اور نہ جانے کیا کچھ تمارر دیا جاتا ہے۔ ایم۔ اے اردو کے نصاب میں خیالستان کی شمولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ واقعی بڑے افسانہ نگار بھی بن گئے ہیں۔ یلدرم کو مترجم تمارر دینے کا مطلب ان کی سبکی نہیں اور "باغ و بہار" ایسے سدا بہار ترجمہ کی موجودگی میں ایسا کیسے ہو سکتا ہے، صرف ان کے مطالعہ کے لیے درست تناظر مہیا کرنا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ یلدرم مترجم کی بھاری ذمہ داری

نئے طریقِ احسن عہدہ ہوا ہو سکے۔ انگریزی جہانے کے باوجود انہوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا، جس میں خود افسانہ کا غالباً ابتدائی دور ہی ہو گا، انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے کھینے والوں کی ماہمانی بھی ہوتی۔ لیکن ترکی افسانوں سے کسی نے کیا حاصل کرنا تھا۔ ترجمہ محض کسی غیر زبان کی کہانی کو اپنے الفاظ میں منتقل کر دینے کا نام نہیں، بلکہ تخلیق کی صورت میں تخلیق کار کے ذہن اور اس کے ساتھ ساتھ اس مخصوص زبان سے وابستہ رجحانات اور عصری میلانات کو بھی اپنی زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر ترجمہ شدہ تخلیق اپنے ملک کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہو سکے یا تکنیک فکر اور زندگی پر نئے زاویہ سے روشن ڈال سکے تو ترجمہ واقعی نوی ادب میں اضافہ اور اجتماعی ذہن کو خوب سے خوب تر کرنے میں مددگار بنتا ہے، جیسے انگریزی کا عرصہ ایم کیو ایموں کا ترجمہ، لیکن برعکس صورت میں محض وقت بھری (یا پھر تھیں) اوقات کا فوریہ بنتا ہے۔ اس لیے ترجمہ کے لیے منتخب کی گئی تخلیق ایک اہم ذمہ داری بن جاتی ہے۔ شاید اسی لیے آج یلدرم کے تراجم کوئی خاص مقبولیت نہیں رکھتے۔

(۲)

اس مقالہ میں خاورستان و گلستان کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت گویہ بات ذہن میں آتی ہے کہ اس ترکی ترجمہ کو تخلیق کا درجہ نہ دینا چاہیے اور یلدرم کو صرف اسلوب کی داد ملنی چاہیے۔ لیکن آزاد ترجمہ ہونے اور بقول یلدرم بہت کچھ تصرف کیا ہے، کی بنا پر اسے بلع زاد تحریر سمجھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔

”خیاستان“ کے سرنہرست اس افسانہ خاورستان و گلستان کا موضوع جنس جبلت کی قوت ہے۔ نسرین نوش ایک جنت نما جزیرہ میں ہے۔ سیٹیوں کا ہنگشتا ہے اور دنیا کا ہریش و آرام میسر ہو س نہک نگاہوں سے بچانے کے لیے اسے دنیا بھر سے الگ تنگ رکھا گیا ہے۔ اور اسی لیے اس نے آج تک مرو نہ دیکھا لیکن

عنوانِ شباب اس غلش کو جنم دیتا ہے۔ جنسی عدم آسودگی جس کا باعث ہوتی ہے۔ اور جس کے نتیجہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کسی شے کی کمی کا احساس رہتا ہے اور خارا جس غارستان میں ہے۔ وہاں نہ تو عورت کے وجود کی رعنائی ہے اور نہ فطرت کی ویلن اجاڑ بھائیں بھائیں کرتا جزیروہ جس میں چند مرد و سانس کے رشتہ کی ہولری کی جدوجہد میں مبتلا ہیں۔ ان سب کو بھی ایک شے کی کمی کا شدید احساس ہے اور وہ ہے عورت، ایک دن حالات خارا اور نسیرین کی طاقات کرا دیتے ہیں۔ دونوں نے اس سے قبل صنفِ خراف کی صورت تک نہ دیکھی تھی۔ مگر جنس اولیں تعارف بنتی ہے اور یوں خارا کے بوسے سے نسیرین کے اچھوتے ہوں پر پھول کھل اٹھتے ہیں۔

تقریباً ۴۰ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ کتاب کا سب سے طویل افسانہ ہی نہیں بلکہ سب سے دلچسپ اور بہترین بھی ہے۔ واقعات اور قصہ عام انداز سے مختلف ہیں، اسی طرح کردار نگاری بھی افسانوں کی عام روایت سے ہٹ کر ہے۔ قاری کی چپچپی کیونکہ واقعات سے اپنے بس میں نہ کی جاسکتی تھی۔ اس لیے یلدرم انداز بیان کا سہارا لینے پر مجبور تھے، اگر اس افسانہ میں واقعات کی چپچپی سے تیسرے کی فضا بننا رکھی جاسکتی اور کرداروں کی باقاعدہ نشوونما ہوتی تو شاید یلدرم رنگین نگاری سے چاشنی پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے، اس ضمن میں ناقدین نے بالعموم اس اہم حقیقت سے صرف نظر کر لیا کہ صرف اسی ایک افسانہ میں ہی رنگین اور پر تکلف اسلوب اپنایا گیا ہے۔ ورنہ باقی تمام افسانوں کی زبان سیدھی سادی ہے جو بینات واقعات پہنچ جاتی ہے۔ کسی ایک افسانہ کی زبان کا رنگین ہونا اور باقیوں کا نہ ہونا کوئی ایسا گنا وکیرہ نہیں، جس پر یلدرم کو الزام دیا جائے اس امر کی طرف اسٹینے بطور خاص توجہ دلانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ یلدرم کی جس رومانیت کا مدت سے چرچا سنتے آرہے ہیں، اس کی اساس صرف ایک افسانہ پر ہے۔ فنی لحاظ سے اس افسانہ کا

مطالعہ کرنے پر سب سے قابلِ توجہ یہ بات ہے کہ یلدرم نے جزیروں کو بنانے کے لیے رنگین نگارشی کا بطورِ خاص سہارا لیا ہے اور اندازِ قدیم داستان نگاری ایسا دکھایا ہے، چنانچہ ابتداء میں ہے،
 ”آج سے دس ہزار برس قبل کا مہاجر ہے کہ بحر ہند میں ایک جزیرہ تھا جو اب
 ناپید ہے“

یا

”آریاؤں اور ہندوستان کے قدیم باشندوں سے بھی پہلے ایک قبیلہ ہندوستان
 سے ہجرت کر کے لنکا کے جزیرہ میں جا بسا تھا“

ان جزیروں کو ”EXOTIC“ بنانے میں یلدرم نے ہی شوکر کھائی ہے۔ جو ہر داستان نگار کا مقدر رہی ہے، یعنی ماحول کی تشکیل میں وہ رنگین بیانی سے سہارا پیدا کرے تو اور بات ہے ورنہ جزییات کا بیان قلعی کھول دیتا ہے چنانچہ قدیم داستان نگاروں کی مانند اپنے تخیل سے تو یلدرم خوب گل بوٹے کھلا دیتے ہیں لیکن جزییات نگاری کے لحاظ سے انہوں نے آج سے دس ہزار برس قبل کے جزیرہ کے بیان میں قضا، ہم عصر ہندوستان ہی کی رکھی ہے۔ بعینہ قدیم داستان نگاروں کی مانند جو روم، شام، چین سب میں ولی اور کمزور کی دنیا بسا دیتے تھے۔ چنانچہ اس طرح کے بیانات سے یہ جزیرہ دس ہزار برس قبل کا تو لگتا ہے لیکن یہاں کسی اردو فلم کے سیٹ پر حقیقت اور فینٹسی دونوں کا بھونڈا امتزاج جس کا طرہ امتیاز نہ ملے،

”انٹھے میں ایک قسم کی چھوٹی پرپیاں، صدف بھر کی بنی ہوئی نفیریاں اور
 دف اور سارنگی اور ستار غرض کہ پورا سا ذریعے ہوئے نسرین نوش کے
 گرد اڑنے اور ستارہ بجانے لگیں“

ایک قسم کی چھوٹی پرپیاں اور صدف بھر کی بنی ہوئی نفیریوں میں نہ تو تخیل کے لیے

بیچ بنے کی صلاحیت ہے اور نہ ہی سارنگی اور تار کے تلازموں سے
 کا احساس ہوتا ہے یہ ایک موقع نہیں کہ ان چیزوں نے تلازمات کے امکانات ختم
 کیے ہیں۔ اور بھی کئی مواقع پر یہی ہوا ہے، مثلاً،
 ”موجوں کی آراغن سننے لگی۔۔۔۔۔“ کوچ کا بگل بھایا۔۔۔۔۔ ٹھکریاں گانی
 شروع کیں؟

یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جدید ذہن اور ترجمہ کے باوجود یلدرم داستانوں
 کے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکے، چنانچہ جزیرہ سرائیپ بے ذہن نورباغ وہیلہ
 کے سرائیپ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، اسی طرح نسرین نوش کا اپنی سہیلیوں اور
 پیروں کی مصیبت میں دنیا بھر کے دکھوں (یعنی مرد) سے دور ایک فردوس منظر جزیرہ
 میں آباد ہو گئی بس کرناؤ ذہن کو داستانوں اور شنوئی کی شہزادیوں کی طرف لے جاتا ہے،
 اسی طرح مناظر و تیرہ کے بیانات میں بھی انداز نگارش داستانوں کے قریب تر محسوس
 ہوتا ہے:

”سنگار کے بعد اس صبح کے لیے ایک خاص رنگ کا لباس پہن کر نسرین
 نوش نیلوفر کے پتوں کی کشتی میں بیٹھ کر سہیلیوں کے ساتھ تھوڑی دیر
 تک نہر میں گئی پھر یہ سب کنارے پر بیٹھیں، جہاں بطور اور پھولوں
 کی ایک گلی تیار کھڑی تھی، اس گلی میں دو مادہ سیرخ جتی ہوئی تھیں،
 جوئے، وہاں کے گندھے پر اکتھ رکھ کر نسرین نوش ٹھوڑی میں سوار ہوئی
 اور جوئے دواں کو اپنے پاس بٹھا کر دیا، گل پہلنے کا حکم دیا، اس حکم کے
 سننے ہی چند چھوٹی چھوٹی بربروں نے جو چھوٹے چھوٹے بگل لیے کھڑی
 تھیں، کوچ کا بگل بھایا اور مزک و احتشام کے ساتھ سواری روانہ ہوئی،
 سامنے طاؤس اکبوتر، قمریاں، طوطی ناچتے ہوا میں اڑتے ہوئے گاتے،

چھپاتے اور طرح طرح کے تماشے کرتے جاتے تھے :

اس اقتباس میں بیان کیے گئے منظر کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے ، گویا یہ

"ALICE IN WONDERLAND" کا اور روپ ہے ۔

کھانے پینے کی اشیاء کے ضمن میں بھی یدرم نے داستان نگاروں کا مخصوص انداز

اپنایا ہے :

”یہ سب اس دسترخوان پر بیٹھ گئیں ، زبردست کھانے کی طرح طرح

کے کھانے اور میوے لائے گئے غرض ، انار ، انگور ، سیب ، شکار کے گوشت

اور مچھلیاں لائی گئیں ، لالے کے پیالوں میں شراب شربت گلاب پینے

لگے ۔“

الفرض : افسانے کے بیانات اور تکنیک سراسر داستانہ ہے ۔ وہی زبان کی رنگینی

تو طلسم ہو شراب کی زبان اس سے اگر پتر نہیں تو کسی لحاظ سے کم بھی نہیں کہی جاسکتی ۔

ابن خلدی مناظر اور جزئیات کے بعد جذبات و احساسات کی عکاسی دیکھیں تو

اس میں یدرم بہت کامیاب رہے ہیں ، چنانچہ نسرین نوش جنس تحرک کی بنا پر

جس بے چینی ، الجھن اور اس سے جنم لینے والے اعصابی اضمحلال میں مبتلا ہے اسے بہت

کامیابی سے اجاگر کیا گیا ہے ۔ اس ضمن میں یدرم نے غزل اور مرثیہ کے اس مخصوص

انداز کو روا رکھا جس کی بنا پر داخل کیفیات اور خارجی مناظر کو ہم آہنگ کر کے ہم رنگ

کر دیا جاتا ہے ۔ چنانچہ نسرین نوش اور جزیرہ دونوں پر گمانباری کا ایک ہی احساس

مسلط نظر آتا ہے ۔

نسرین کا یہ حال ہے :

آب پھولوں کا اس پر شمار ہونا اس کی روح کو مشغول ذکر تھا ، ناچنے

والیوں کے ناچ اور عشوے اور غمزے اس کے دل کو نہ بہلاتے تھے ،

سہیلیوں کا اس کے بدن کو ملنا اسے آرام نہ دیتا تھا، وہ ایک نئے تلاش کرتی تھی جسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہوگی کیا نہ ہوگی، ایک ہم جیز چاہتی تھی جو اسے مکھ دے، اس کے دل میں درو پیدا کرے، احساس پیدا کرے، اسے مسل ٹولے، ایک ایسی پرتوت، پرتجرات شے کہ باوجود اس کے جن دھمال کے باوجود اس کے کہ وہ جیزیرے کی مکھ تھی، اس سے نہ دے اس کے رعب میں نہ آئے، بلکہ اسے پکڑے، اسے مارے، مکرے کرٹوائے؟

جنسی خود پسندی کی بہت خوبصورت تصویر کھینچی گئی ہے اور یہ پہلا موقع نہیں، بلکہ پلدرم غیر واضح اور مبہم اشارات میں اور کچھ بھی بتانے کی کوشش کرتے ملتے ہیں۔ اٹھتی جوانی اور جنت نما جزیروں میں، سہیلیوں کے جھروٹ میں زندگی بیت رہی ہو، وہ جنس کی مگرانباری سے مدہوش تو ہو لیکن اس کی تسکین کے نوراہ سے نا آشنا تو ایسے میں کیا ہوتا ہے؟ پلدرم نے واضح طور پر نسوانی ہم جنسیت کی طرف اشارہ نہیں کیا، اور اس کی توقع بھی ہے، لیکن بعض اشارات مل جاتے ہیں، جو بظاہر بے ضرر معلوم ہوتے ہیں:

”لذیہ شراب کے نشہ سے نسرین نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گھر پڑی...“

”سہیلیاں اپنی مکھ کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے دماغ معطر کر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں...“

اس کے نرم جسم کو سہلا سہلا کے...؟

جنس سے مغلوب ہو کر نسرین کی یہ حالت ہوتی ہے:

”لیکن ایک صبح خلاف معمول اس کے دل میں ایک جلن محسوس ہوتی

اتنی اکاشاٹا بلور کے قریب جو نہر ہوتی تھی اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر لیٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت چڑی رہی ...“
 اس بے تابی کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہے تو لیڈا بن جاتی ہے :
 اُس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھرتا ہے اسے بھی اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید پیٹے کو اپنے دھڑکے ہوئے پیٹے سے لگا لیا۔ اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے پیٹنا شروع کیا، اور اس طرح ہر بندے کے نرم پروں میں اپنی آنکھوں کو کچھ کھو لے کچھ بند کیے بدن کو جھکائے دیر تک بے حرکت چڑی رہی ؟

یونانی اساطیر میں ایڈا کو حاصل کرنے کے لیے زیوس نے ہنس راج کا روپ دھارا تھا۔ یہ واقعہ شاعروں کے ساتھ ساتھ صدیوں سے مصوروں کے تخیل کو گرماتا رہا ہے۔ چنانچہ یلیدم نے بھی اسی کو پیش نظر رکھا ... فرق اتنا ہے کہ لیڈا مناسطیں ماری گئی تھی۔

(۳)

اگر عورت کا یہ حال ہے تو مرد بھی کوئی خوش نہیں، چنانچہ خدایا خدائستان میں جلتا ہے، دغارا اور خدائستان کی شغل مناسبت بھی قابل توجہ ہے، سات آدمی ہیں جو عورت کے کوئلے کے بغیر خود کو جنگلی جانوروں سے بدتر محسوس کرتے ہیں۔ جنہیں زنجیروں کے دھوکے کے لیے عورت کے ہاتھ کی ضرورت محسوس ہوتی تھی ؟

یا

خدایا کا رینق بڑھا، جب کبھی نہایت تھک جاتا یا کسی اضطراب میں ہوتا اور کسی تکلیف سے بے تاب ہو کر عورت عورت عورت کہہ کہہ کر آہیں بھرا کرتا تھا۔

یا پھر

”وہ بڑھا اپنے سوکے ہاتھوں کو جن میں رنگیں بھری ہوئی نظراتی تھیں، اٹھا اٹھا کے کہتا، آؤ! ایک عورت، ایک عورت!“

اس خمارستان کو گلستان بنانے کے لیے بہار کے جس لطیف جھونکے کی ضرورت ہے وہی نہیں اور عیدم نے قدم قدم پر بڑھے کی زبان سے اس عورتی کا احساس کرانے کی کوشش کی ہے۔ عورت کی باتیں سن سن کر خمار کا کہیں عورت دیکھے بغیر اس کا بت بنانا ایک طرح سے جنس کا ارتقا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک وہ جنسی خواہش کے انہار کے اسایب سے نا آشنا ہے کیونکہ :

”بڑھا اٹھ کر خمار کو لے کر جنگل میں ایک طرف لے جاتا اور کسی تار کے نیچے دو دن اپنے اپنی گردن ایک دوسرے سے ملائے کھڑے ہوتے انہیں دکھاتا اور کہتا، ”دیکھتے ہو؟ دیکھتے ہو؟ بس“

خمار کچھ نہ سمجھتا اور پھر سوال آمیز نظروں سے بڑھے کے چہرے کو دیکھتا، بت بنانے میں خمار اچھا خاصا پیگم لینے کا ثابت ہوا ہے۔ اس نے کیونکہ عورت نہیں دیکھی۔ اس لیے اس کے جسم کے سحر سے نا آشنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کی حاصل عمر یہ توتیں تھیں اور وہ ان سے بے حد محبت کرتا تھا، محبت ہی نہیں یہ پرستش کرتا تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اسے کیونکہ زمانوں کے گردن میں گردن ٹوانے کی وجہ کا علم نہیں اس لیے اسے یہ معلوم نہیں کہ اس نے ان بتوں کی صورت میں جنس کے مجرد تصور کی تجسیم کر کے ان کے روپ میں جنس کا معبد بنا رکھا ہے۔

خمار اور نسرین نوش کی جنگل میں ملاقات اور ایک دوسرے کو شکار سمجھ کر شکار ہونا جنس کا

سطح پر عطا کرنے کا ایک انداز ہے۔

نسرین نوش نے جب اس پر تیر چلا یا تو دیکھا کہ زخم کھا کے وہ اس کی طرف

بھپٹا اور قبل اس کے گرد و سراپہ چھوڑے، اس نے اپنے تئیں شکار کے آغوش میں پایا اور شکار اور شکار کرنے والی کی نظر ہی ایک آتش ریز حرارت کے ساتھ ایک دوسرے سے ملیں.... نسرین نوش کا نرم ریشمی لباس بارہ شگے کی کھال کے کپڑوں میں جیسے خارا پہنے ہوئے تھا، پھنس گیا، دونوں نے اسے چھٹا ناپا ہاگمرد دیکھتے کیا ہیں۔ کراہنے کا ہاتھ دوسرے کے ہاتھ میں ہے۔ اور ایک ہاتھ دوسرے ہاتھ کو محبت سے دبا رہا ہے؟

تہذیب اور معاشرے سے مرد اور عورتوں اور INHIBITIONS کی بکھر بنیاد سے آزادی ملاپ جنس کی نیوریسی سے غیر آمیزہ جلی صورت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس میں اینارمل سائیکولو جی کا دخل نہیں، یہاں اعصابی فعل نہیں اور نہ ہی بکدوی، جنگل میں مرد اور عورت اسی آزادی اور جسی اور خوشی سے ہلکنا رہتے ہیں جو فطرت کے آزادیوں سے مخصوص ہے۔ اسی لیے یہ ملاپ کسی طرح کا کمپلیکس پیدا کرنے پر عکس دونوں کے لیے آگے کا اور واکر دیتا ہے۔ یہ عرفان ذات ہے اور وجود کی تکمیل اسی لیے تو ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا کہ جزیے کے پرچہ چہا کراٹنے لگے۔ تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں۔ اور جنسی ملاپ کے بعد پہلے نسرین ہنستا ہیں آتی تو دیکھا کہ اس کے ہونٹوں پر جہاں خارا نے ایک بوسہ لیا۔ ایک چول کھلا تھا؟

یہ افسانہ یلدرم کا شاہکار اور اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جاسکتا ہے رنگین تشبیہوں اور استعاروں کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے موضوع کی بنا پر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو افسانہ کی ابتداء میں ہی جنس موضوع بن چکی تھی تو پھر بعد میں یہ موضوع ٹیہو کیوں بنا؟ میری دانست میں اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک یلدرم پر عائد ہوتی ہے۔ گو مشنریوں اور رینٹی میں بہت کچھ کھل جاتا ہے

تھا لیکن سرسید کی اصلاحی کوششوں اور نذیر احمد کے تعلیمی ناولوں کے بعد جنس پر
افسانہ لکھنا خاصا دشوار لگا ہوگا۔ سو اس کی خطرناکی کو رنگین اسلوب سے کیوں خراج
کرنے کی سعی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قارئین تشبیہات اور استعارات میں گم ہو گئے اگر
یہ افسانہ حقیقت نگاری کے تحت صاف اور سادہ انداز میں لکھا جاتا تو اردو افسانہ
میں نام نہاد رومانی افسانہ کی داغ بیل نہ پڑتی، اس کے ساتھ یہ ہوگا کہ یلدرم کے
اہم عصر پریم چند نے ہندو سماج سدھاک کے لیے افسانے لکھ کر نذیر احمد کی روایت
کو افسانوں میں فروغ دیا۔ اس پر مستزاد سیاست سے ان کی دلچسپی جس کا نتیجہ یہ نکلا
کہ اردو افسانہ میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرانے کی بنا پر منٹو
عصمت اور دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقدر میں آئی۔ یوں جنسی افسانہ کے
مخالفین اس حقیقت سے بے خبر رہے کہ اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کا
ایک بہت ہی اہم افسانہ جنس کے موضوع پر تھا گوا اسلوب کی بنا پر پھر خارتان و
گلستان“ اردو افسانہ میں جنس کی روایت کے فروغ کا باعث نہ بن سکا۔ لیکن پھر بھی
اسے اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ اعزاز کم نہیں!

اُردو افسانہ میں عورت

ہند کے شاعر و صورت گرو افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اصاب پر عورت ہے سوار
(اقبال)

”..... میں عورتوں کے بارے میں وثوق سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا، مجھے
ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے، عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں
قائم کرتے ہیں، ٹھیک نہیں ہو سکتا کبس قدر افسوس ناک چیز ہے کہ عورتوں کے
ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے، لعنت ہے ایسے
ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لیے روکے گا“ (سہارن حسن منٹو)

اردو افسانہ میں عورت کے ظہور اور اس کی متنوع کارفرمائیوں کے جائزہ سے پیشتر عورت اور مرد (اور عورت اور عورت) کے باہمی ربط پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہو جاتی ہے، کیونکہ افسانہ نگار (اپنی صنف سے قطع نظر) جن لاشعوری محرکات کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے تدریجی طور پر عورت کا وجود گرا ساسی اہمیت نہیں رکھتا تو ثانوی یقیناً رکھتا ہے۔ حیاتیاتی لحاظ سے ہر مرد میں عورت اور عورت میں مرد کے کچھ ذہنی جسمانی خصائص موجود ہوتے ہیں جو بالعموم غفی رہتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نمایاں تر صورت میں سامنے بھی آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ملبوساتی بکروی

(TRANSVESTISM) کا نام دلشن بھی نہ ہوتا۔ شاید اسی لیے بعض ویوی دیو تاؤ جنسی بھی دکھائے گئے ہیں بلرنگ نے بھی انسانی سائیکل میں مزاحہ ماوسے کے خصائص، ان کی باہمی اثر پذیری اور پھر ان سے انسانی شخصیت کی نشوونما میں تنوع پر بہت کامیابی سے روشنی ڈالی مچانچہ اس کے بقول،

”ہر مرد میں عورت کا ایک ازلی تصور روایت کیا گیا ہے۔ لیکن یگوشت پوست کی کسی مخصوص عورت کا تصور نہیں ہوتا بلکہ بلحاظ نوعیت قطعاً جدا گانہ حیثیت رکھتا ہے، یہ تصور ساسی لحاظ سے لاشعوری ہوتا ہے۔ اور قدیم ترین آبائی ورثہ کے نشانات میں سے ایک ہے۔ مرد کے نظام زینت پر اس کے نقوش انٹ ہوتے ہیں بلکہ

مرد کی طرح عورت میں بھی ایسا ہی مرد کا ازلی تصور ہوتا ہے لیکن رنگ نے شرف نگاہی سے کام لیتے ہوئے مرد اور عورت کے تصورات میں جو لطیف فرق ہے اسکی

بھی وضاحت کر دی، اس کے خیال میں :

..... اس ضمن میں یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ موزوں ہوگا کہ عورت کا تصور مرد و واحد نہیں بلکہ جمع (یعنی مردوں پر مشتمل ہوتا ہے) جبکہ مردوں کی صورت میں یہ تصورات صرف (واحد) عورت سے مخصوص ہوتے ہیں، کیونکہ یہ تصور لاشعور کا مردہ منہ منت ہے اس لیے لاشعوری طور پر محبوب ہستی کو بھی اسی تصور میں رنگ دیا جاتا ہے اور پھر جوشِ محبت یا نفرت کی تشکیل میں اس کا کردار اساسی حیثیت رکھتا ہے۔

ابتداء معاشرہ میں مادہ زہ سربراہی تھی، کیونکہ مدت تک مرد عورت کے حیض کے خون کو پراسرار سمجھتے ہوئے اسے جادو کا کرشمہ ہی نہ سمجھتا بلکہ قدیم مرد کو یہ بھی علم نہ تھا کہ تولید کا جنس مواصلت سے کتنا گہرا تعلق ہے۔ اس لیے اس مرد کے لیے حیض، حمل، پیدائش اور چھاتیوں میں دودھ کا اتر آنا وغیرہ اسب عورت کے کرشمے اور اس کی پراسرار قوتوں کی نشانیاں تھیں، اس کے سماجی نتائج مادہ زہ سربراہی اور کثرت شوہر (POLYANDRY) کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر نفسیاتی اثرات اس سے بھی گہرے رہے۔ چنانچہ آج بھی ہم لوگ ATAVISTICALY عورت کو پراسرار پہیلی اور مہمہ سمجھتے ہیں، حالانکہ صدیوں سے عورت سرستہ راز نہیں رہی، چنانچہ SIMON DE BEAUVOIR کے بقول پلے

عورت کے گرد جن کہانیوں کا جال بنا گیا، ان میں سے مردوں کے دل میں سب سے زیادہ عورت کے پراسرار ہونے نے گہر کیا ہے

۱۷۔ قدیم اور وحشی معاشرے میں ایام حیض سے وابستہ تحریمات (TABOOS) کی فہرست بہت طویل ہے۔

یقیناً عورت پراسرار ہے مگر وہ ایسی ہی پراسرار ہے، جیسی کہ باقی دنیا ہے۔

اس سے بھی زیادہ اہمیت اس ذہنی رویہ کو ہے جو عورت سے تعلق، لا تعلق یا تعلقِ خاطر کے متنوع انداز کی تشکیل کرتا ہے۔ اس ذہنی رویہ کے تعین میں کسی حد تک جنسِ ساخت کا ہاتھ اور فیزی حد تک ذہنی ساخت کا ہاتھ ہوتا ہے کچل ہوئی جنسیت جہاں جسم کی شکل ہے، وہاں وہ ذہن کا مسئلہ بھی ہے یہ تمام امور فرد کے لیے عمومی طور سے اہم ہیں، تو انسانی نگار یا کسی بھی تخلیق کار کے لیے خصوصی طور سے وہ یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ ذہن شعور اور اس کے احتسابات سے کس حد تک آزاد ہوتا ہے اور یہیں عورت کے کردار کی تخلیق میں اسے محض تشکیل سے غلط ملط نہ کیا جائے، وہ اس عورت سے ہم کلام اور استہانتی یا استثنائی صورتوں میں ہنسنار ہوتا ہے، جس کی پرچھائیں اس کی سائیکل کے نہاں خانوں میں لرزتی ہے وہ اس عورت سے پیار کرتا ہے یا نفرت، وہ اس سے خوفزدہ ہے یا اسے خوفزدہ کرنا چاہتا ہے، حالتِ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو وہ مثبت یا منفی طور پر اس کے ظلم سے آزاد نہیں ہو پاتا، البتوں سیون والہاں!

عورت کو جو بالعموم پانی سے تشبیہ دی جاتی ہے تو بہت سی اور وجوہات کے ساتھ ساتھ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ آئینہ ہے جس میں مرد و عورت کی مانند اپنے ہی عکس سے مسحور ہو جاتا ہے؟

گویا بات پھر گھوم پھر تخلیق کے نفسی اور فزکی محرکات پر آپہنچتی ہے۔

اس نفسیاتی پس منظر میں (جو کہ خاصا بھل ہے)، اردو کے نمایاں انسانی نگاروں کے ایسے نمائندہ افسانوں کا جائزہ لیا جائے جن میں عورت کی منفرد تصویر ملتی ہو یا

عورت کی فطرت کا کوئی نیا، انوکھا، خوب صورت یا قبیح گوشہ بے نقاب ہوا یا اس پر نئے نئے ناویہ سے روشنی ڈالی گئی ہو تو جہاں کروارنگاری میں مہارت، تکنیک میں جدت اور اسلوب میں ندرت کی بعض جڑی خوب صورت مثالیں ملتی ہیں، وہاں یہ تعبیر نیز حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ بعض معروف اور کامیاب افسانہ نگاروں کے عورت عورت بننے کے باوجود ایک بھی ایسا نسوانی کردار نہیں ملتا، جو ذہن پر خصوصی اثر مرتب کر سکے، کرشن چندر، اردو کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں مگر اس نقطہ نظر سے ان کے لائق افسانوں کی چھان بین کی مگر ایک افسانہ بھی ایسا نہ نکلا جسکی عورت عورتوں کی عام بیڑے سے الگ نظر آسکتی۔ اسی طرح خواجہ احمد عباس، غلام عباس، انور، اور چندر ناتھ اشک، اے حمید، بلونت سنگھ، اشفاق احمد، اختر اور نوویس، شوکت صدیقی وغیرہ سبھی نے بہت اچھے افسانے لکھے، ان میں عورتیں بھی ہیں لیکن موضوعات کا چناؤ سمجھے یا تدبیرکاری کی خرابی کیے کہ کسی ایک افسانہ کی عورت بھی تو متاثر کرنے کی حیثیت نہیں رکھتی، یوں ہیروئن بھی کی ہوتی ہے۔

ان کے ساتھ ساتھ جب خواتین افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو ان کی عورتوں کی کم مانگی کا احساس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اکثریت ایسی خواتین کی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ دہتی نفسی کیفیات اور جذباتی توجہ کی تصویر کشی میں بالہوم ناکام رہی ہیں۔ عورت کا مطالعہ اور اس کی تفہیم مرد کے لیے بالواسطہ قسم کی چیز ہے اس لیے اس کی ناکامی تو معاف کی جا سکتی ہے لیکن عورت عورت کو نہ سمجھ پائے، اس کی تو صرف تین ہی وجوہ ہو سکتی ہے۔ کوتاہ فہمی سب سے بڑی وجہ اور پھر یا تو وہ اظہار سے خوفزدہ ہے ورنہ وہ اظہار پر زندگی کی موجودہ صورت مسلمات اور ہیئت کے ضوابط سے ہفاوت کی اہل نہیں ہے، ادھر

جس پر افسانہ "بھی عورت سے مترا نظر آتا ہے" افسانہ میں پلاٹ اکروار کا اعتبار
نقطہ عروج اور افسانہ کا خوب صورت (یا اچانک) اختتام وغیرہ سے علامتی افسانہ
کسی حد تک اور تہریدی افسانہ کلیتہاً بے نیاز ہے۔ وہ کش کش جو زندگی میں جاری
ساری ہے اور جس کے نتیجے میں کردار دوسرے کے مقابل آکر دیا پھر ذات کے آئینہ
میں جھانک کر، اپنی صفات، خواص اور حسن و قبح کا انظہار کرتے ہیں اس نوع کے
افسانے اس سے عاری ہیں۔ اسی لیے ان میں عورت کی وہ تصویر کشی نہیں ملتی جو عام
افسانوں میں نظر آ سکتی ہے یا جس کی بالعموم افسانہ نگاروں سے توقع رکھی جاتی ہے،
ترقی پسند ادب کی تحریک نے اردو افسانہ کو حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی
سے روشناس کرایا اور مخصوص مقام سے ادب کی وابستگی کے باوجود بے شمار عیاب
افسانے کھلے گئے۔ بعض گھنے والوں کے افسانوں میں آنچل کو پرچم بنالینے والی عورت
ملتی ہے، لیکن کوئی خاص اثر نہیں چھوڑتی۔ بعض نے منشا اور عصمت کی پیروی میں
جنسی حقیقت نگاری سے کام لیا لیکن ان میں نگاہ اور قلم سے محروم تھے۔ اسی لیے ان
کے افسانوں میں عورت برہنہ تو نظر آ سکتی ہے مگر اس کی فطرت بے نقاب نہیں ہوتی،
بعض اوقات ٹیپو توڑنے والوں نے عورت کو بھی ٹیپو سمجھ لیا اور یوں نتیجہ افراط و تفریط
کی صورت میں ظاہر ہوا، چنانچہ بعض نے اسے نزل کا محبوب سمجھ کر پوجا تو بعض نازے
سوغات بنانے کے دور میں اور عصمت چٹنائی ایسی افسانہ نگار کے بعد
نوائین افسانہ نگاروں کو اب ٹھنڈے کی تو ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے یہی کہا جاسکتا
ہے کہ واقعی وہ اتنی جڑی نم کار نہیں بن سکیں کہ اپنی ہم جنس کو جان سکیں اور اپنی
سائیک میں جھانک سکیں۔ چلیے ورجینا وولف یا جاکوینا بہت مشکل ہے تو گریس
میٹائیس ہی کے ورجینک آجاؤ اور اگر یہ بھی بہت مشکل ہے تو ایڈنا فرور ہی ہیں،
لیکن حقیقت یہ ہے کہ عصمت چٹنائی کی واحد مثال ہے جس نے اپنے افسانوں میں

عورت کو اس کے تمام رنگوں، گندگیوں اور آلودگیوں سمیت پیش کیا۔ ان کے بعد کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا ہم لیا جاسکتا ہے۔ جن کی اسٹیکپول عورت پر بڑا ہوتا غور و محضہ کا گمان ہونے لگتا ہے، ورنہ حجاب امتیاز، تسنیم سلیم اور سکیلا اختر کے لئے مگر حاجرہ مسرور، واجدہ تبسم، جیلانی بانو اور ان کے بعد، الطاف فاطمہ رضیہ فصیح احمد اور بانو قدسیہ وغیرہ بھی کے ہاں عورت کی تصویر کشی یا تو خام ہے اور یا تنگی کا احساس ہوتا ہے۔ علاوہ انہیں اکثریت کے ہاں ایک طرح کی جذبہ تیت ملتی ہے، جسے بلحاظ نوعیت خالص زمانہ قرار دیا جاسکتا ہے، اس کی تشکیل میں بعض اوقات تو نجی حالات اور حوادث اہم کردار ادا کرتے ہیں مثلاً، شہر ممنوع کیلئے واجدہ تبسم کا درد بھرا اور پُر سوز جگر نہ ملا دینے والا دیباچہ ۱، لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی یہ جذبہ انہماک پاتی رہتی ہے۔ جس کی بنا پر نواتین افسانہ نگاروں میں اپنے کرداروں سے تطبیق کا رجحان بہت قوی ہوتا ہے۔ مثلاً، ممتاز شیریں کا افسانہ اپنی نگریاں اس کی تکنیک میں واحد مکمل ہیں، اور واحد غائب (دو)، کا بیک وقت التزام بھی نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے، قرۃ العین حیدر کی طرح جنہوں نے اپنے جذبات کو طہیت سے دیا یا تو نتیجہ ایسے شفاف کرداروں کی صورت میں ظاہر ہوا، جن کے آچار و کیمنہ مشکل نہیں اور جس کے بھی آچار و کیمنہ وہیں محضہ کو پایا۔

غزشتہ دہائی میں افسانہ میں علامتیت اور تجریدیت نے خاص فروغ پایا یہی نہیں بلکہ ابتداء میں ان کے بارے میں جو شکوک تھے وہ اب ذہین قارئین کی حد تک تو تقریباً ختم ہو چکے ہیں۔ اس لیے اب ایسے افسانوں کا لکھنا اور پڑھنا سنسنی خیزی کا باعث نہیں۔ اس نوع میں کامیاب افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اور نور جہاد سے لے کر رشید امجد تک کئی نام بے جا سکے ہیں۔

علامتی افسانہ موضوع کے بے خاص طرح کی تدبیر کاری چاہتا ہے۔ زندگی

اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامتِ تبلیغ یا کسی تاریخی اشارے کا ایسا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لیے تبلیغِ اشاریہ اور خوبصورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔ علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں۔ بحیثیتِ فرد اس کا ایک ظاہری روپ ہے۔ یہ محض خول یا رنگ کی اصطلاح میں ہے۔ جب کہ اس کے نقلی چہرے کے پیچھے اس کی اصل سائیکل روپوش ہے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کا تعلق قدیم سے جوڑتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی اجتماعی لاشعور کی بنا پر کردار ایک فرد رہتے ہوئے بھی عصری شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ الغرض! علامتی افسانہ نگار کا کام بے حد مشکل ہے اس میں کردار نگاری ایسی پیچیدہ صورت اختیار کرتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری پر مبنی کردار نگاری نہیں ہو سکتی بلکہ بعض اوقات تو ایسی کردار نگاری افسانہ کی روح اور مجموعی تاثر کی باز آفرینی میں رکاوٹ بن کر افسانہ کا فنی سقم بھی تسار پاتی ہے۔

تجربیدی افسانہ اور بھی پیچیدگی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتی افسانہ بنیادی طور پر موضوع کی چیز ہے۔ اس لیے اس کا تجربیدی ہونا ضروری نہیں بلکہ بالعموم علامتی افسانہ سیدھا سادا اور بیانیہ سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تجربیت تو سراسر تکنیک کا معاملہ بن جاتی، تجربیدی افسانہ نگار نے تکنیک کو سو منات کا بت سمجھ کر خود کو محدود و غریبی جانا۔ لہذا صورت کا معاملہ یہاں بھی کشائی میں پڑا رہا۔

الغرض! اردو افسانہ میں عورت، عورت تو بہت ہوئی لیکن اس کے بارے میں اتنے اچھے افسانے نہ لکھے گئے جتنے افسانوں کی توقع کی جاسکتی تھی۔

ان عمومی مباحث سے قطع نظر اگر اردو میں نسوانی کردار نگاری میں کامیاب ترین افسانوں کا جائزہ لیں تو مندرجہ ذیل افسانے دائمی اہمیت کے حامل نظر آتے

ہیں۔ وفا کی دیوی "اور مس پدما" (پریم چند) میں گھوڑی "علی عباس حسینی" کے کہانی
 دراجند سنگھ بنیدی "حرامبادی" (حسن عسکری) "خاف" (عصمت چشتی) "ہنگ"
 "سعادت حسن منٹو" آپا "دوست دھنی" "شناٹا" (احمد نعیم قاسمی) "پت جھڑکی آواز"
 "قرۃ العین حیدر" "مائی چھاتاں" (مرزا ادیب) "راستہ" (غدیو مستور)

ان میں سے ہر ایک افسانہ میں عورت کی فطرت کے کسی پہلو کو دکھانے کا کوشش ہے
 سے یوں اجاگر کیا گیا ہے کہ ایک طرف تو اگر وہ بحیثیت مجموعی متاثر کرتی ہے تو دوسری
 طرف کسی نہ کسی سماجی طبقہ کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ یوں یہ افسانے ایک اچھے
 خاصے MOSAIC کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس سے پاک و ہند کی عورت
 کی تصویر برہم رہتی ہے۔ اگر یہ تصویر تمام جزئیات میں مکمل نہ معلوم ہو تو اس کا جواب
 یہی ہو سکتا ہے کہ نظر افروز ہوتے ہوئے بھی عورت رنگ بدلتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں "وفا کی دیوی" "اور مس پدما" میں ہندوستانی عورت
 کے دو پہلو نظر آتے ہیں۔ وفا کی دیوی "کی تلیا کے روپیہ" اگر وہ قدیم اور روایتی تہمتی وراثت اسکا

لے۔ منٹو نے عورت کی اس نام نہاد مشرقیت کے خلاف احتجاج کیا، ان کے بقول :
 "پکی پسینے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے
 میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی میری ہیروئن چمکے کی ایک نمایاں رنڈی ہو
 سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے۔۔۔۔۔ اس کے بھاری بھاری پیوٹے بن پر برسوں کے
 نیندیں ٹھہر ہو گئیں" (بجے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں، اسکی غلاظت، اسکی میلہاں
 اسکا چڑچڑاہٹ) اسکی گایاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں میں انکے متعلق گفتا ہوں اور
 گھر میں عورتوں کی ششہ کاریوں "انکی صحت اور ان کی نفسانست پسندی کو نظر انداز
 کر جاتا ہوں" (منٹو کے افسانے، پیش نظر)

نظر آتی ہے جس کے لیے شوہر کے چہرے کی دھول ہی مانگ کا سینہ دوسرے تو پیدا
تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کی منظر ہے۔ ایسی عورت محصل اور معاشی آزادی کے
بعد مدرسے جذباتی مسابقت پر اتر آتی ہے۔ پیدا اور اس جیسی آج کی تعلیم یافتہ اور
آزاد عورت کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ اس غیر مشروط سپروگی سے محروم ہو
چکی ہے۔ جو کامیاب ازدواجی تعلقات کے لیے بالعموم اور آسودہ ازدواجی جنس کے
لیے بالخصوص لازم ہے ان دونوں افسانوں کو بیک وقت چمکنے سے عورت کی تصویر
کا POSITIVE اور NEGATIVE دونوں ہی نظر جاتے ہیں۔

۱۔ فنی لحاظ سے پریم چند کے یہ دونوں انسا نے خاصے کزور ہیں۔ یہی نہیں بلکہ عورت
کے اس تصور سے اختلاف کی گنجائش بھی ہے۔ کیونکہ تلیا اوسہا دونوں ہی میں ایک
خاص طرح کی انتہا پسندی ہے تلیا نے تو اپنے شوہر کی کبھی صورت بھی نہ دیکھی تھی
صرف نام سنا تھا، جب اس کی شادی ہوئی تو اس کی عمر پانچ سال کی تھی۔ لیکن پھر
بھی تلیا کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام مٹلر کے نام کی ملاپتے چھٹے گزار دیتی ہے۔ نا بانہ
تلیا بانہ بھی ہو گئی، بوڑھی بھی ہوئی، وہ لوٹ کر نہ آیا۔ اس کے خلعو ہر جیسے آتے
تھے اور خط کے ساتھ تیس روپے کا مٹی آرڈر بھی ہوتا، خط کے لغاتہ کے اندر جواب
کے لیے ایک خالی لغاتہ بھی رکھا ہوتا تھا یہی وہ رشتہ تھا جو ان میاں بیوی کا تعلق
رکھے ہوئے تھا؟

پریم چند ادبی عقائد کے لحاظ سے بہت بڑے باغی اور ادبی مسلک کے لحاظ
سے بہت بڑے ترقی پسند بھی ہیں۔ لیکن ان کے ذہن سے ہندوستانی عورت کا قدیم
روایتی اور مثالی تصور محو نہ ہو سکا۔ ماچھوتوں کی شجاعت کے کارناموں کے حوالے سے
وہ ہندو عورت کی عصمت و عفت، وفا اور خلوص کو ہر موقع پر اجاگر کرتے ہیں چنانچہ
تلیا کا کردار بھی اسی رجحان کا غماز ہے اسی لیے پریم چند اور ان کے ساتھ ساتھ سارا

گاہن اس کی عزت جو کرتا ہے۔ تو وہ اس کے کردار کی سب سے اہم صفت وفا کی بنا پر ہے۔ اس لیے وہ اسے دیوی "قرار دے کر گویا وفا کی علامت بنا دیتے ہیں۔

پریم چند نے اپنے ایک مضمون "متر افسانہ کائن" میں لکھا تھا،
موجودہ افسانہ تحلیل نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے۔^۱

پریم چند افسانوی ادب میں تحلیل نفسی کی اہمیت سے آگاہ تو تھے لیکن تمام عمر وہ جس انداز سے سوچتے اور لکھتے رہے۔ اس کی بنا پر ان کے لیے خالص نفسیاتی افسانے لکھنا ناممکنات میں سے تھا۔ اس کے ساتھ ان کے ذہن میں شہری اور دیہاتی زندگی دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بند ہے۔ ان کے دیہات سادہ و شگفتہ اور پو تر ہیں۔ وطن کے انسانوں کی تو اور بات ہے۔ جانوروں تک میں بھی وفا اور خلوص ہے۔ افسانہ "ڈوبیل" اس کے برعکس وہ شہر کو خوف اور شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اور ماویت کے سیلاب میں انہیں معصومیت معصیت میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔ انسان میں بے خمیری، خود فروشی اور ریا کاری کو وہ شہر کا علیہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ زیور کاٹوبہ "ایسے افسانے اسی جہان کے عکاس ہیں۔

پدما کرودر عجیب نفسیاتی الجھنوں سے تشکیل پاتا ہے۔ لیکن پریم چند اس سے انصاف نہ کر پائے۔ وہ ایک کامیاب وکیل ہے۔ اچھے بہن رتنا کے خاندان مسٹر جھلا سے طلاق کا مقدمہ جیتی ہے۔ لیکن اس کے بعد وہ خود اس کی محبت میں گرفتار ہو کر اس سے شادی کر لیتی ہے اور ہر طرح کی جگہ ہنسائی کے باوجود خاوند کی

ناز برداری کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو جھلا اس کیلئے "FATHER FIGURE"

ہے۔ اور افسانہ شعوری طور پر اس نے خود کی ماں کے ساتھ تطبیق کر رکھی ہے۔ پیرما کے مرحوم باپ اور جھلا کا مزاج اور کردار ایک ایسا ہے اور گو شادی سے پہلے پیرما کی وفات اور شوہر پرستی کا مذاق اڑاتی تھی لیکن شادی کے بعد وہ ماں سے کم نہیں ثابت ہوتی، انبیائی لحاظ سے یہ صورت حال بے حد دلچسپ تھی اور منٹو، عصمت یا مفتی ایسا افسانہ نگار اس قسم سے ایک شاہکار افسانہ کی تخلیق کر سکتا تھا، لیکن چہریم چند بہت اچھے افسانہ نگار ہونے کے باوجود اس مخصوص بصیرت سے محروم تھے، جو تحلیل نفسی کا مطالعہ کیے بغیر ہی نگاہ کو تحلیل صلاحیت عطا کر دیتی ہے اس لیے اختتام پر افسانہ پیسہ پیسا ہو گیا اور یوں جھلا کے روپ میں خود چہریم چند ہی جدید عورت کو یوں اپدیش دیتے ہیں ۔

”یہ تھی تہا ری محبت جس کا اس شد و حد سے اظہار کیا جا رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بڑے لنگ کے ساتھ کرتی ہو اسے گود میں لیتی ہو، چومتی ہو، ساتھ لے کر سیر کرنے جاتی ہو، اپنی بٹل میں بٹھا کر خوش ہوتی ہو، اسے اپنے ہاتھوں سے نہلاتی ہو، ڈار لنگ اور خد جا نے کیا کہتی ہو، لیکن خدا دانت دکھائے تو اس پر ہنڈوں کی بارش کر دو گی، اور شاید گولی مار دو، میں بھی تہہ دار بڈا لگ تھا، اتنا ہی عزیز اور اتنا ہی حقیر“

علی عباس حسینی کا افسانہ ”مید گھومنی“ اپنے اندازِ تحریر میں کیتا ہی نہیں بلکہ غزل کے سادے شعر کی طرح سہل القنع کی نا اور مثال بھی ہے، افسانہ کا آغاز بالکل بچوں کو کہانی سنانے کے روایتی طریقے سے ہوتا ہے :

”کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی نہیں کہتا ہوں کسی بے معنی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے“

”گماؤں گھر کی مات ہے، جھوٹ چح کا الزام جس پر چاہے رکھے مجھے کہانی کہنا ہے
ہے اوما آپ کو سنا“

گھر یہ افسانہ روایتی ہرگز نہیں، سیدھے اور غیر مرصع فقروں میں حسینی نے ایک
ایسی آنا و فطرت عورت کی تصویر پیش کی ہے جو ہوا کی طرح ہے، یہ وہ عورت ہے
جو مرد کے لیے چشمہ حیاں تو نہیں لیکن وہ ایسا چشمہ ضرور ہے جس سے ہر مرد اپنی
پیاس بجھا سکتا ہے، اس عورت کی آزاد جنسی زندگی کو "NYMPHOMANIAC"

ایسی پراسرار یا مزے دار اصطلاح سے واضح نہیں کیا جاسکتا کیونکہ وہ اپنی جنسیت
میں اپنا رمل نہیں، اس کی جنسی زندگی مریضانہ الجھنوں سے پاک ہے، جنسی لحاظ
سے اس کا کردار انتہائی حد تک غیر پیچیدہ ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت کے لیے
جنس روزمرہ کے معمولات ایسی حیثیت رکھتی ہے، اور زندگی میں اس کی اہمیت کھلنے
پھینے سے زیادہ نہیں ہے، حسینی کی "میل گھومنی" عورت کی فطرت کے اسی پہلو کی
عکاس ہے، جیسے "ETERNAL GYPSY" سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، حسینی
نے اس کے لیے افسانہ میں جو قضا قائم کی وہ قدیم جبری دور کی یاد دلاتی ہے کہ جس
نے عورت کا ہاتھ تھا مادہ اس کے ساتھ بولی، حسینی نے اس عورت کی اصل بنجار
ہی بتائی ہے:

”تاویان صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے، وہ بنجارن سے
ٹھکرائن بنی، ٹھکرائن سے چٹھانی، چٹھانی سے کنیرن، سے ورنن اور
اب ورنن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے“

یہ پابندیوں سے اس لیے آزاد نہیں کہ وہ بنجارن ہے بلکہ اس لیے آزاد ہے کہ
یہ اس کی نسوانیت کا تعاضا ہے، افسانہ میں اس کی آمد ایک میل کے سلسلہ میں
ہوتی ہے اور وہ افسانہ سے رخصت کے وقت بھی میل ہی دیکھنے جاتی ہے واصل

یہ میٹل اور میڈل گھومنی "زندگی کے جبر سے آزاد ہو کر زندگی میں غروب کر اس کو دیکھنے کی سعی ہے۔ جیسنی نے شعور ہی طور سے اس عورت کو بے چہرہ بنا یا ہے، اور جہاں سراپا نگاری کا موقہ ملا، وہاں کترانگے، اس طرح وہ اس کا نام بھی نہیں رکھتے، تیوں یہ بے نام عورت ہر عورت کے لیے ام بن سکتی ہے اور بے چہرہ عصمت ہر عورت کا چہرہ ہو سکتی ہے۔ یہ بنجارن جانتی ہے کہ میں محض ایک عورت ہوں، مجھ سے مرد کیا چاہتا ہے اور مجھے ایسے کیسے قابو میں رکھنا ہے جو سادہ، ان پڑھ، جاہل، اور گنہگارن ہونے کے باوجود تعلیم یافتہ پردہ ما کے مقابلہ میں کہیں زیادہ کامیاب عورت" ثابت ہوتی ہے۔ اس بنجارن کے لیے ہر مرد ایک نخلستان ہے جس سے وہ سیراب ہوتی ہے اور اسے شاداب کرتی ہے۔ اس لیے تمام موہنیاوی طور پر اس کے لیے صرف ایک مرد بن جاتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ دوست احباب اچھے بُرے شوہر اور

۱۷۔ قاضی عبدالغفار نے تین پیسے کی چھوٹی تھپوڑا کا کردار ایسا ہی پیش کیا ہے لیکن اس کی آزاد جنسیت طوائفیت کا روپ ہے، یہی نہیں، وہ اپنے عاشق سے پوری پوری قیمت بھی وصول کرتی ہے:

حضور! تھپوڑا نے دست بستہ عرض کی، "ملاح کے پاس میں اس لیے جاتی ہوں کہ اس کی جیب میں تین ہی پیسے ہوتے ہیں۔ اور وہ سب میں لے لیتی ہوں، وہ تین پیسے دے کر اپنا سارا سرمایہ مجھے دے ڈالتا ہے۔"

"تو کیا تم اپنے چلنے والوں سے جو کچھ ان کے پاس ہو سب ہی لے لیتی ہو؟"

"نہیں حضور! میں یہی کرتی ہوں اور یہی میری قیمت ہے؟"

"تو پھر تم مجھ سے کیا مانگتی ہو؟"

"آپ کا تاج و تخت، اسے ہائی زلٹ کے شہنشاہ!"

دیور کس میں تیز نہیں کر سکتی اور وہ اُنکے جنسی تقاضے ہی پورے نہیں کرتی بلکہ اس خوش اسلوبی سے کمرے وقت اس کے نام نہاد شوہر کو اپنی دیباغیت کی، نہیں بلکہ اسی کی فکر ہے۔ افسانہ کا اختتام آخری دو سطروں میں ہے اور خوب ہے۔

”چنوںے پایاں پہلو و نوں مل تقوں سے دہاتے ہوئے کہا؟

”اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا اور ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا۔

چنوں کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوی گاؤں کے ایک

جوان کسان کے ساتھ کبھ کا میل گھوٹنے اور آباد چلی گئی ؟

”میل گھوٹنی عسوت کی فطرت میں مرکز گریزی کے رجان کی وضاحت کرتا

ہے تو راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ کو کہ جلی ”مرکز جوتی کی، گھر اور خاوند وہ بنیادی

ہیں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں۔ بعد میں بیٹا جو سہارا ہی نہیں

بنتا بلکہ (رُخا پے پابہوگی کی صورت میں) خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے

یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے۔ بیدی کی کو کہ جلی بھی

ایسی ہی عورت ہے جس کا خاوند مرچکا ہے اور بیٹا گھمنڈی باپ کے نقش قدم پر

چل کر دارو کار سیاہن چکا ہے اور باپ کی طرح گھرویر سے آتا ہے۔

بظاہر یہ بھی ہندوستان کی روایتی عسوت کی طرح فرمانبردار اور صابو شاکر

عسوت کی تصویر نظر آتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو نفسی محرکات ہیں بیدی نے ان کی

بڑی کامیاب عکاسی کی ہے۔ اس نے پہلے چپ، صبر اور محبت سے اپنے خاوند

کی شخصیت کو کپکپا اور بظاہر نیچے نگ کر وہ خاوند پر عادی ہوئی، اسی طرح اب وہ

بچنے کے ساتھ کر رہی ہے۔ ”عدم تشدد“ کا یہ انداز کیسے ایک ہتھیار میں تبدیل ہو

جاتا ہے۔ بیدی نے اس کی کامیاب عکاسی کی ہے۔

ماں بیٹے میں جو نفسی رابطہ ہوتا ہے اس کی اساس اسی احساس پر استوار ہوتی ہے کہ یہ خاوند سے جنسی مواصلت کا نتیجہ ہے۔ اس لیے بالعموم ماؤں کی کثرت استثنائی حالات سے قطع نظر بیٹے میں خاوند کا روپ دیکھتی ہیں۔ خاوند ہوا تو بیٹے کی شرافت اس کا نعم البدل بننے کے ساتھ ساتھ ذہنی آسودگی کی باعث بھی ہوتی ہے۔ اگر بیٹا باپ کی طرح برائیات ہو تو ذہنی کوفت کے ساتھ اس کی برائی ایک عرصے سے خاوند کے وجود کی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس لیے تو دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔ نہیں شرابی نہیں۔ شرابی سے کچھ کم۔ جس سے تباہ حال نہ ہو جائے، کوئی دراصل بیداری نے ماں بیٹے کے اس نازک رشتہ پر ہی اپنے افسانہ کی نیا دہکھی ہے اور اس مٹن میں بیٹے اشارات سے کام لیا ہے مثلاً ۔

ماں کو بازوؤں میں اٹھائے ہوئے شاید گھنٹہ گھنٹہ نے کچھ بھی محسوس نہ کیا ہو لیکن ماں نے بڑا خط اٹھایا اور اس کے بعد لحاف کی گرمی نے اس خط کو خط اکبر میں تبدیل کر دیا۔ کبھی ماں نے بیٹے کو گود میں اٹھایا تھا، وہ خط کی اس سطح پر آپٹکی تھی۔ جہاں مگر انسان اس فحوشی کو دوام کرنا چاہتا ہے آج اس کے بیٹے نے اسے گود میں اٹھایا تھا، اور اسے بستر کی قبر میں رکھ دیا تھا، وہ بستر جو قبر نہ ہو سکا ؟

اسے اس رشتہ کی نزاکت کا احساس ہے۔ اس لیے وہ خاوند کی طرح بیٹے کی

ملے ۔ بیداری نے بھی یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے۔۔۔۔۔ چنانچہ ۔۔۔۔۔ اسے پھر اپنا شوہر یاد آیا اور بیٹا جو شکل اور عادات کے لحاظ سے اپنا باپ ہو مگر تھا لیکن کم سن اور بلوغت کے درمیان میں تھا ؟

شخصیت کو کھینچنے کے لیے تیار نہیں کہ وہ جہلی طور سے اس رشتہ کے مضر اثرات کو بھرتی ہے، ماں جانتی تھی کہ گھمنڈی اپنے باپ سے زیادہ حساس واقع ہوا ہے، جب وہ وار و پی کر آئے تو اسے بتا کر بنا بڑی مور کھاتی ہے..... باپ میں شخصیت کو کھیل دینے کی وہی تو خود دوسرا رشتی اور اب بیٹے کو مار رہی ہے، وہ خود کوڑے لگی۔ لیکن بیٹے کو کچھ نہیں کہے گی، اسے یہ پتہ نہیں لگے گا کہ میری ماں سب کچھ جان گئی ہے؟

شادی کے بعد عورت کی شخصیت ایک نمکون کی صورت اختیار کر رہتی ہے جس کی تشکیل میں خاوند اور بیٹا دونوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تیسرا زاویہ اس کی اپنی نسوانیت ہے جسے ایتدار میں تو انفرادیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، لیکن جس پر پہلے خاوند..... اور پھر بیٹا غالب آ جاتا ہے۔ چنانچہ عورت کا میاں بیوی بننے کے لیے اپنی انفرادیت اور کامیاب ماں بننے کے لیے اپنی نسوانیت کا بایمان دیتی ہے، وہ جہلی طور سے یہ جانتی ہے کہ خاوند اور بیٹے کے بغیر اس کی انفرادیت نامکمل اور نسوانیت تشہ نگمیل ہے، وہ دونوں دیوار ہیں تو یہ ہیل! چنانچہ یہ کو کھیل بھی اس حقیقت کا ادراک رکھتی ہے۔ بلکہ اب تو اس کے لیے حقیقت بیٹے کے روپ میں ہے وہ جیسا بھی ہے اور جو بھی ہے بس اسی کا ہے اور یہی اس کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اسی لیے گھمنڈی ٹوکھون کھراب ہو جانے پر وہ حملہ کی تمام عورتوں اور رشتہ داروں سے اس کی حمایت میں لڑتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیٹا آشک میں مبتلا ہے تو وہ اسے کوستی تو ہے، لیکن جلد ہی بیماری کی پیدا کردہ اس کش مکش سے وہ نجات پالیتی ہے۔ اس کے تحت آشور میں یہ بھی ہے کہ بیماری اس سے بیٹے کو جدا بھی کر سکتی ہے۔ جسمانی لحاظ سے نہ ہی ہند باقی لحاظ سے ہی ہیں، آخر وہ حملہ والوں کی طرح اس سے پرہیز تو نہیں کر سکتی، کیا وہ بھی اس سے میل جول بند کر دے، ماں کا گھمنڈی کی بیماری کو قبول کر

لینا مفاہمت نہیں، بیماری کیونکہ بیٹے کی ہے اور بیٹا اس کے اپنے وجود کی توحید ہے تو بھلا وہ اپنے وجود سے کیسے منکر ہو سکتی ہے۔

افسانہ کا خوب صورت اختتام یوں ہے :

”سب دنیا سو رہی تھی، لیکن ماں جاگ رہی تھی، اس نے میس کے قریب بلاس کی چنگیلیں نشتوں میں رکھ دیں اور اٹھ کھڑی ہوئی دانیں ہاتھ سے اس نے دیاٹھا یا، اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی، آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پیرنے لگی گھنٹھی سویا ہوا تھا، لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی، ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا اور مسکراتی، بولی :

”میں صدقے۔ میں واری ادنیٰ جلتی ہے تو جلا کیسے۔ میرا لال جوان ہو گیا ہے

نا؟ اس بے ...“

”اے ! مسخیری ماں ہنگو ان کرے ہے“

حسن عسکری کو افسانہ نگاری سے تائب ہونے خاصی مدت گذر چکی ہے لیکن ”جزیرے“ کے افسانوں میں اب بھی ایسی تازگی ہے کہ حرام مباحی کے بغیر یہ مضمون نشہ رہ جاتا۔ ”حرام مباحی“ اور اس کے ساتھ ساتھ چائے کی پیالی“ ”اندھیرے کے پیچھے“ اور ”تو تین“ ”سب کے پیچھے“ ایک ہی احساس کا فرما ہے۔ چنانچہ ایلر چائے کی پیالی؟ فیتہ روٹا (اندھیرے کے پیچھے) اور میتھیلا (دو تین) وغیرہ مختلف نام ہونے کے باوجود دراصل یہ ایک ہی اینگلو انڈین عورت ہے، جس نے مختلف افسانوں میں نئے نام اور نئے چہرے لگائے ہیں۔ عسکری گئے افسانے اس تار پر بھی قابل توجہ ہیں کہ پہلی مرتبہ ایسی عورت کو خصوصی محنت اور توجہ سے تو اترے افسانوں کا موضوع بنایا گیا۔ یہ عورت خواہ ایلر ہو یا ٹولی یا کوئی اور۔ ایک خاص طرح کے

احساس تنہائی اور اس سے جنم لینے والی اعصابی تنہائی کی مراد ہے وہ احساس تنہائی جو نارمل حدود میں رہے تو سگنے کے مترادف ہے، لیکن جو شدید ہو کر نیورائیت پر بھی منتج ہو سکتا ہے۔

اینگلو انڈینز کی ایک مخصوص نفسیاتی کمزوری ہے، یہ رنگ کے کالے اور نسل کے ہندوستانی ہیں، مگر مذہب یا "سفید خون" کی آمیزش کی بنا پر خود کو ہندوستانیوں سے بلند سمجھتے ہیں، جس پھر کی پیدائش میں اس سے تو متنفذ اور بے اپنا چاہتے ہیں، اسے اپنانے کے لیے فرائع ناما کافی ایوں ایک خاص طرح کا احساس کمتری جنم لیتا ہے جو ان میں بعض نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کشمکش کو جنم دیتا ہے، مسکری نے گوشووری طور سے عوامی مبادی میں یہ سب کچھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ جگے جگے پھینٹے سے دیے ہیں، ویسے بحیثیت عورت ایل کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ شہر سے نکل کر ایک بے رنگ قصبہ دولت نگر میں "ملڈائف" بن کر آتی ہے، ایسا قصبہ جہاں کے لوگوں کے لیے "میم" اور "وائی" دو متضاد چیزیں ہیں، ایل خود کو اجنبی محسوس کرتی ہے، کیونکہ ایک طرف تو گرو وغبار میں الٹی گندی گلیاں، گندے بچے ہیں اور دوسری طرف شہر کے سہانے اور نعتیہ فضا تصورات ہیں، اور ان دونوں کے درمیان نیلے پھولوں والی چھتری "یے چلتی ایل گویا ایک تنہ ہونے رس پر چل رہی ہے، اس کے پیچھے اس کا شہر اور وہاں کی محبوب یاویں، سامنے قصبہ کا ویران اور اجنبی ماحول اور نیچے تنہائی، بے ناری اور پشیمردگی، منہ پھاڑے کھڑکی طرح! جس طرح نیلے پھولوں کی چھتری اسے دن کی تمازت سے محفوظ رکھتی ہے، اسی طرح رات کو دگر بچے پیدا کرنے سے فرصت ملے، اس کے خواب اسے نیورائی ہونے سے بچائے رکھتے ہیں، چنانچہ شہر کی زندگی کی تصویریں سینما کے پردے کی طرح روشنی اور صفائی کے ساتھ

اس کی نظروں کے سامنے گزرنے لگتیں اور وہ جس تصویر کو چھٹا دیکھنا چاہتی تھی
 لیتی۔ لیکن جب وہ ان سے لطف اٹھانے کے درمیان ان مناظر کو یاد کرتی ہیں
 سے اسے ہر وقت دوچار ہونا پڑتا تھا تو اسکی خشکی اور بے زاری آہستہ آہستہ
 عود کر آتی۔ ان ہی تصویروں میں اس کا سابق خاوند ولیمین اور اس کا جینی جوش بھی
 تھے، ابھی یعنی جب وہ ترکی تھی تو اس کے چہرے پر کسی چمک تھی۔ رنگ۔ سانولا تھا تو کیا
 چمکدار تھا.... نگراں.... اس کے بازوؤں کا گوشت لٹکتا یا ہے اور ٹھوڑی بھی
 موٹی ہو گئی ہے۔ اور ہاتھ اب کتنے سخت ہو گئے ہیں۔ بال بھی سوکھے ساکھے اور ہلکے
 رہ گئے ہیں۔ ایسے ہیں اس سوکھی سڑی اور مرجھائی میم کے تھکن سے چودہم کو پوری
 نیند تک بھی نہیں آتی اور یوں گنار اب محض ولیمین کے بوسوں کے ان تصورات
 پر ہی ہے جو ابھی تک بھولے بسے نہ ہو سکے۔

جس طرح ایمل ان لوگوں میں خود کو بے گانہ محسوس کرتی ہے، اسی طرح اسے
 اور اس کے فن کو تعبد والے ذہنی طور سے نہ قبول کر سکے۔ بس اسے گوارا کر رہے ہیں۔
 وائیاں بطور خاص اس کی دشمن ہیں اور اس کے وجود اور طریق کار دونوں ہی سے
 بیزار۔ یوں پیدائش سے وابستہ قدیم وجدید کی یہ کش مکش زندگی کی اساس بن جاتی
 ہے، گو عسکری نے شعوری طور سے اس نکتہ کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی اور نہ
 ہی اس کش مکش سے وابستہ افسانوی امکانات سے استفادہ کیا لیکن اس کے باوجود
 قاری کو اس میم سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی کا لحاف "اردو انسانوں میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے، اس
 کی وجہ مقدمہ چلانا یا اس کا شامی ہونا نہیں بلکہ اس نے کبھی پہلی مرتبہ نمکارا نہ سلیقت
 اور حقیقت نگاری کے اعتراف سے انسانی ہم جنسیت کو موضوع بنایا، بیگم جان کا
 خاوند امر و پرست ہے جس کے پیچھے ہیں وہ باوجود انتہائی روئی کے لحاف طور میں بنا کر

دیوار پر سایہ ڈالتا۔ مگر کوئی سایہ ایسا نہ تھا جو انہیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہو۔۔۔“
بالآخر ان کی ملازمہ رجو نے انہیں نیچے گرتے گرتے سنبھال لیا۔“

عصمت نے لحاف کو ازادواجی جنس کی علامت بتا کر پیش کیا اور بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا، افسانہ کا موضوع نازک ہی نہیں بلکہ خطرناک ہی ہے اور آج سترچیس سال پہلے تو اور بھی قیامت! واضح منظر نگاری خطرناک ہی نہیں، خفیہ فنکارانہ بھی ہوتی ہے اس لیے ایک تیز طرار مگر کم سن بچی کو رادی بنا دیا گیا اس لڑکی کی آنکھیں بیگم جان کے جسم چھو کے ہاتھوں کے کھیل تو دیکھتی ہیں گوچکے بچہ نہیں پاتی۔ اس لیے اظہار میں وہ پردہ آگیا جس کی بنا پر سب کچھ بتانا ممکن ہو گیا۔

نسائی ہم جنسیت ہمارے ماحول کے لیے اور ریختی کی صورت میں ادب کے لیے کوئی نئی بات نہیں پھر اس پر جو کھرام چھا، اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی پھر حال افسانہ اپنے موضوع اور اظہار کے لحاظ سے ہے علامہ ہے کہ ہندوستان کی عورت کا وہ روپ دکھاتا ہے جو بالعموم لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے۔ اس میں وہ بیگمات عریاں ہوتی ہیں۔ جو سوپردوں میں مستور ہیں مگر پابند نہیں! بیگم جان کے روپ میں وہ بے شمار عورتیں ہیں، جو کھلی ہوئی جنسیت کی بنا پر ہم جنسیت کو شعار بناتی ہیں، اسے مرض یا گناہ بھی نہ کہنا چاہیے کہ ہم جنسیت، جنس اتنی ہی قدیم ہے۔

جناب نسیم درانی مدیر سیپ نے ایک مرتبہ عصمت چغتائی "نہر زکائنات" کا اعلان کیا تو مجھے بھی مضمون لکھنے کی دعوت دی۔ مجھے لحاف شروع ہی سے پسند ہے چنانچہ میں نے صرف اس افسانے کے تجزیاتی مطالعہ کی حامی بھری، بعد میں خیال آیا کہ اگر عصمت صاحبہ سے استفسارات کیے جائیں، اور پھر ان کی روشنی میں مضمون لکھا

جائے تو یہ ایک نیا تجربہ بھی ہوگا اور مضمون زیادہ جامع اور کارآمد بھی ثابت ہوگا۔ سوڈو رتے ڈرتے عصمت صاحبہ کو ایک خط لکھ دیا اور یہی بات یہ ہے کہ مجھے اپنے استفسارات کی بنا پر جواب کی توقع نہ تھی لیکن غیر متوقع طور پر جواب ہی نہ آیا بلکہ مفصل جواب امیرے خیال میں اس سے مصنفہ کے ذہنی رویہ کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ ذیل میں اس خط سے متعلقہ اقتباسات درج ہیں۔

”محاف کے موضوع پر عام طور پر عورتیں بات چیت کرتی ہیں۔ میری حماقت کہنے یا جہالت جب میں نے یہ مضمون لکھا تھا، اس وقت میں سمجھتی تھی کہ عورتوں کی اور باتوں کی طرح یہ بھی کوئی قطعی زمانی بات ہے، جسے مرد سمجھیں گے بھی نہیں۔ اس مضمون کے بعد مجھے لوگوں سے کھل کر بات کرنے کا موقع ملا، میں نے جن عواتین کے بارے میں یہ کہانی لکھی انہیں سب جانتے تھے اور مصلوں میں ان پر جملہ بازی ہوا کرتی تھی، یہ مضمون دیکھانی (کھکھرا سے) میں نے اپنی بھانجہ کو پیش کرنے کو دیا وہ ذرا بھی ہیبت زدہ نہیں ہوئیں۔ بلکہ ہنس کر کہا، فلاں بیگم کے بارے میں ہے نا؟“

”نسائی ہم جنسیت کے بارے میں میلا وہی نظریہ ہے جو شاید آپ کا بھی ہوگا۔ اگر میں شیر کو گھاس کھاتے دیکھوں تو گھن نہیں آئے گی لیکن دیکھ ضرور ہوگا۔ ہر غیر قدرتی فعل سے مجھے گھن آتی ہے۔ محاف پڑھ کر آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ میں نے خدمت کی ہے یا گوارا کیا ہے، اگر اندازہ نہیں ہوتا تو یہ میرے قلم کی کمزوری ہے۔ میں ایسی عورتوں سے باز رہی غنڈوں کو زیادہ پاکباز سمجھتی ہوں؟“

”آپ کو ایک دلچسپ بات بتاؤں جو آج تک نہیں چھی، محاف کی ہیروئن

کی اس کہانی کے بعد ایسی بے وسے ہی تھی کہ ان کے لیے کہیں آنا جانا دشوار ہو گیا تھا۔ بیویاں انہیں دیکھ کھسکھس کر کیا کرتی تھیں، یقین مانئے وہ اپنے شوہر کے بھتیجے کے ساتھ بھاگ گئیں، طلاق کے کرشاوی کر لی اور اب ایک نوجوان بیٹے کی ماں ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟ میرے گناہ واصل گئے مگر ابھی نہیں، ایک عورت نے زندگی کا مقصد پالیا۔ دیتے رہیں لوگ ٹھکریاں؟

یہ منہ بولتے جھلے لٹاف تہذیب کے مقابلہ میں کہیں زیادہ بامعنی ہیں، مساوت من منٹو (ان کے ساتھ عصمت چغتائی اور کسی حد تک ممتاز مفتی) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کے ہاں عورت کے کئی سوچ اور پھر ہر سوچ میں نیا ہی بہر سوچ نظر آتا ہے۔ منٹو نے طوائفوں، ٹیکسیوں اور عظم الکھڑوں وغیرہ کی صورت میں پیشہ ور عورتوں پر لاتعداد افسانے لکھے، اور شرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے پیشہ تلے دبی یا عام گھریلو عورت میں بھی اصلی عورت کو بے نقاب کیا، "ہنگ" بھی اسی لیے ایک کامیاب تخلیق ہے کہ سوگندھی میں بھی عورت کا کرب ایک ایسے لمحہ کی عطا ہے جو طوائف کی مصروف زندگی کے اہم ترین لمحات میں سے نہیں، وہ تسلی ہوتی لیٹی ہے کہ دلال آکر ایک گاہک کی آمد کی خبر سناتا ہے، تیار ہو کر جاتی ہے، اور پھر سوگندھی ساڑھی کا ایک کنارہ انگلی پر لپٹی ہوئی آگے بڑھی اور موٹر کے پاس کھڑی ہو گئی۔ سیٹھ صاحب نے بیڑی اس کے چہرے کے پاس روشن کی، ایک لمبے کے لیے اس روشنی نے سوگندھی کی ٹھارہ آلود آنکھوں میں چمک چومنے پیدا کی، بن دبانے کی آواز پیدا ہوئی، اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے اونہہ نکلا اور پھر ایک دم موٹر کا انجن پھر پھڑپھڑایا اور کار یہ جاوہ جا... ۹۰۰

بظاہر یہ ایک غیر اہم سی بات ہے ایک ایسی طوائف کے لیے جس کا ریٹ دس روپے ہے، جس میں سے پُر ۲ روپے دلال لے جاتا ہے۔ ہر گاہک کا اسے پسند کرنا ضروری

بھی نہیں، چنانچہ عابد علی عابد سے لے کر ڈاکٹر صادق بھگ سنی نقادوں نے بھگ پر یہی اعتراض کیا ہے۔ لیکن سوگندھی کے کردار کا جائزہ لینے پر اس کا بھگ محسوس کر کے شدید رد عمل کا اظہار بے موقع نہیں کہا جاسکتا۔ منٹو نے سوگندھی کا کردار ابھارنے میں بہت محنت سے کام لیا اور افسانے ہی میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن کی امداد سے اس کے کردار اور اس کی اساس دریافت کی جاسکتی ہے۔

جذبہ باتیت سوگندھی کے کردار میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ پھر وہ اتنی چالاک نہیں جتنی خود کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ خوش تھی اس لیے کہ اس کو خوش رہنا پڑتا تھا ہر روز مات کو کوئی ڈھکونی مرد اس کے چوڑے سا گوانی پنگس پر ہوتا تھا اور سوگندھی جس کو مردوں کو ٹھیک کرنے کے لیے بے شمار گریا کرتے، اس بات کا بار بار تہیہ کرنے پر بھی کہ وہ ان مردوں کی کوئی ایسی ویسی بات نہیں مانے گی اور ان کے ساتھ بڑے روکے پن کے ساتھ پیش آئے گی۔ ہمیشہ اپنے جذبات کے دھارے میں بہہ جایا کرتی تھی اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جایا کرتی تھی ہمیشیت ایک طوائف سوگندھی بعض ایسی خوبیاں رکھتی ہے، جو نام نہاد شریف بیویوں سے وابستہ کی جاتی ہیں۔ ان میں سے ایک اس کا جذبہ ہمدردی ہے بلکہ یہ کسی کی ضرورت پوری کرنے کی خواہش تھی، جو وہ سرور کے باوجود سٹھ کے لیے تیار ہوگئی تھی، ایک گاہک کا جب ہوا گرم ہو جاتا ہے تو وہ اسے واپسی کا دس روپے کا کراہ دے کر روانہ کرتی ہے تو خوش خلق تھی ان پانچ برسوں کے دوران شاید ہی کوئی آدمی اس سے ناخوش ہو کر گیا ہوا اور اس کی وجہ بھی منٹو نے بڑے خوب صورت طریقہ پر بتائی ہے یعنی سوگندھی واضح میں زیادہ رجحان رکھتی، لیکن جو نہی کوئی نرم و نازک بات، کوئی کوئل بول اس سے کہتا تو جھٹ پھیل کر وہ اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی؟

اس جھل کردار کی خاک سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جسم فروش تو ہے، لیکن

اس میں شریف زادوں کے چلہ اوصاف بھی ہیں۔ بلکہ بعض شریف زادوں یا وفادار
 بیویوں کو بھی اپنے مرد سے ایسی غیر ضرورت ہمدردی یا جان بوجھ کر فریب کھانے کی
 توفیق نہ ہوگی۔ جیسے یہ مادھو کے ہاتھوں بے وقوف بنتی ہے۔ اس کا عورت بن اس
 سے عیاں ہے کہ اس میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش قوی ہے اس لیے تو ہر روز
 رات کو اس کا پلانا یا نیا ملاقاتی اس سے کہا کرتا تھا : ”سو گندھی ! میں تجھے پریم کرنا
 ہوں اور سو گندھی یہ جان بوجھ کر وہ جھوٹ بولتا ہے۔ بس موم ہو جاتی اور ایسا موم
 کرتی تھی، جیسے پچھلے اس سے پریم کیا جا رہا ہے۔ پریم کتنا سندر بلوں ہے۔ وہ چاہتی
 تھی اس کو گھٹلا کر اپنے سارے انگ پر مل لے۔ اس کی مالش کرے، تاکہ یہ سارے
 کا سارا اس کے مساموں میں پچ جائے یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے، سمٹ
 سمٹ کر اس کے اندر داخل ہو جائے اور پھر اوپر سے ڈھکنا بند کر دے، کبھی کبھی جب
 پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی
 بار اس کے ہی میں آتا کہ اس پاس پڑے ہوئے آدمی کو گود میں لے کر تھپتھپانا شروع
 کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود ہی میں سلا دے :“

وہ جذباتی اور پریم کی بھوک ہی ہیں، مگر خود فحش کے باوجود بھی وہ جبل طور
 پر یہ محسوس کرتی ہے کہ مرد اور خصوصاً مرد کا ایک سے وفا کی توقع ہے چاہے، اس
 لیے اس نے غارش نہ کہتا رکھا ہے۔ جس پر وہ وقتاً فوقتاً اپنا پیار بچھا کر کرتی ہے۔
 یوں تو اس نے کمرے میں اپنے چار چلہنے والوں کی تصویریں بھی لٹکا رکھی ہیں !

اس لیے اس ہنس پر اس کا شدید رد عمل قابلِ تنہیم ہے۔ وہ کرب سے سختی
 جھجھکیا ہلائی ہے : ”سو گندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا جو اس کی آنکھوں کے
 سامنے تھی، گیس کے اندھے میپ، لوہے کے کھمبے، نٹ پاتھ کے چکر اور پتھر اور اکٹری
 ہوئی بھری ”ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا، پھر آسمان کی طرف

لگے ہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا، مگر سوگند ہی کو کوئی جواب نہ ملا بہن پنجہ سوگند ہی کے لیے یہ ایک عظیم سوال ہی نہیں، ایک حصار بھی ثابت ہوتا ہے جس کا گھیرا بندہ بھی تنگ ہوتا جا رہا ہے، حتیٰ کہ اس کے اعصاب پھٹنے لگتے ہیں۔ اس اعصابی تناؤ سے چھسکارے کے لیے وہ اپنے عاشقوں کی تصویروں کے فریم اور شیشے توڑتی ہے۔ اور مادھو کو گایاں دے کر گھر سے نکل دیتی ہے۔ طوائف کی زندگی کے ایسے کی تکمیل ہو چکی ہے اور مادھو کو بے عزت کرنے کے بعد خود فریبی کے سراب سے باہر نکل آئی ہے، محبت کے رشتے فریم کے شیشوں کی طرح توڑ پھٹی ہے۔ تصویروں اور مادھو کی صورت میں اس نے گویا اپنے "ماضی سے رشتہ منقطع کر لیا اور اب اسے ہوا نکلے غبار کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ انسان کا اختتام منٹوں کے فن کی خوبصورت مثال ہے۔"

بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی، سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل پر جانے کا طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھالیا اور ساگو ان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی۔

متاثرہ ملتی نے شعوری طور پر اپنے افسانوں کی اساس کرداری الجھنوں پر رکھی اور منٹوں کی طرح خود کو خصوصیت سے جنس تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ اس کی تئیں لاشعوری محرکات کو بھی اجاگر کیا۔ اسی لیے ملتی کے افسانوں میں بھی عورت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔ اور اس ضمن میں "ہدائش" اور "سمارائیں" ایسے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں۔ مجموعہ "ہدائش" زیادہ کامیاب اور موضوع پر تفکارانہ گرفت والا افسانہ ہے۔ لیکن اس مضمون کے لیے آپ "کویں منتخب کیا کہ مسلم متوسط طبقہ کی لڑکی کی جذباتی گھٹن اور احساسِ محرومی کے موضوع پر یہ ایک کامیاب افسانہ۔"

ہے۔ ویسے اردو میں آپاؤں اور باجیوں پر بہت افسانے لکھے گئے ہیں، بلکہ ”چپ“ میں منفی ہی کا ایک افسانہ ”باجی“ ہے۔ گو منفی کے ان افسانوں کے مقابلہ میں یہ خاصا ہلکا افسانہ ہے۔

آپا کی سپرویشن عام زندگی کی ہے۔ ۱۰ اور ہزاروں گھرانوں میں ایسی لڑکیاں اور واقعات ملتے ہیں، سجادہ شریلی، کم گواور حساس ہے، گھر میں پھوپھا کا بیٹا تصدق رہتا ہے جس سے آپا محبت تو کرتی ہے، لیکن روایتی عجاب کی بنا پر خاموش رہتی ہے، جس کا فائدہ ایک خالہ کی بیٹی ساجدہ اٹھاتی ہے، اور تصدق کو اثر لیتی ہے، اور میں آپا سلگتی رہ جاتی ہے، پہلے کی طرح: افسانہ میں آپا کے لیے آپے کا استعارہ بہت خوب صورت ہے۔ آپلا بظاہر تو راکھ دکھائی دیتا ہے لیکن نہیں نہیں معلوم اس کے اندر تو آگ ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی۔ بدو نے بھولے پن سے پوچھا۔ ”کیوں آپا! اس میں آگ ہے؟“ اس وقت آپا کے منہ پر ہلکی سی سُرخی دوڑ گئی۔

”میں کیا جانوں؟“ وہ بھرائی ہوئی آواز میں بولیں۔

آپے کے اس استعارہ سے افسانہ نگار نے آخر میں شدت تاثر ہی نہ پیدا کی بلکہ بے زبان آپا کی ترجمانی بھی کر دی اور یوں افسانہ کا آخری حصہ علامتی معنویت اختیار کر جاتا ہے۔

”آپا چپ چاپ بیٹھی چوہے میں راکھ سے دہی چنگاریوں کو کرید رہی تھی،

بھائی جان نے منہ موم سی آواز میں کہا: ”آف کتنی سردی ہے۔“

پھر اُٹھ کر آپا کے قریب چوہے کے سافے جا بیٹھے، اور ان سگتے ہوئے اپلوں

سے ہاتھ سیکھنے لگے، بولے: ”تمہاری سچ کہتی تھیں کہ ان چلے ہوئے اپلوں میں آگ دہی ہوئی ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی، کیوں سمجھو؟“ آپا پر سے سر کھٹے لگی تو چہن

سے آواز آئی جیسے کسی دہی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو، میرا خیال ہے آپا
کا آئسوگرا ہوگا۔ بھائی جان منت بھری آوازیں کہنے لگے، اب اس چنگاری کو
تو نہ بجھاؤ سب سے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے؟

میرزا ادیب نے گو خود کو اب ڈراموں کے لیے وقف کر رکھا ہے لیکن انہوں نے بہت
کامیاب انسانے بھی لکھے ہیں، انسان دوستی میرزا ادیب کے فن کا موٹو ہے، چنانچہ
وفاقی انسانوں، انسانوں کے خدائوں کے خدائوں میں بھی یہی احساس کارفرما ہے۔

”مائی پھاتاں“ میں میرزا ادیب نے فاطمہ دھوبن کے روپ میں نسوانی کردار کی
غلطی کی ایک مثال پیش کی ہے۔ شیخ خیر الدین مرحوم کی پہلی برسی کے موقع پر شہر
میں تقریبات ہو رہی ہیں۔ وہ امیر اور خیر انسان تھے۔ اور رفاہ عامہ کے کارنامے

تمام آدرسی کی ضمانت تھے۔ اس کے برعکس مائی پھاتاں قرا کا اور بد مزاج عورت
تھی۔ سارا محلہ اس سے پناہ مانگتا ہے۔ ضد میں اگر خاندان مولابخش کا بازو بھی توڑ
ڈالتی ہے۔ لیکن خدا ترسی کا یہ عالم کہ خاوند کی آشفٹ دماغ مراثن کو اپنے گھر میں
پناہ ہی نہیں دیتی بلکہ اس کی موت کے بعد اس کی بیٹی عیاش کو پال پوس کر شادی
ملک کرتی ہے اور اس کام میں برادری، خاوند اور دونوں بیٹوں کی مخالفت کی بھی

اسے پردا نہیں، میرزا ادیب نے اس کردار کو بہت کامیابی سے ابھارا ہے، شیخ
خیر الدین کے پہلے جہنم دن کی تقریبات کے پس منظر میں اس کی موت سب کے لیے
غیر اہم ہے کیونکہ مادی لحاظ سے اس کا وجود ہی غیر اہم تھا۔ اس کے بارے میں
یہی کہا جاسکتا ہے کہ وہ شیخ خیر الدین کی بھی دھوبن تھی، اور اسی سے میرزا نے
معاشرہ پر طنز کیا ہے۔ معاشرہ ایک امیر کے رفاہ عامہ کے کارنامے کو یاد رکھ سکتا ہے
لیکن بے حیثیت کی انسان نوازی بے معنی ہے اور اس کا انہماک اس گنگو سے بخوبی ہو
جاتا ہے،

مائی پھاتاں وہی تھی نا۔ دھوبن ؟ میں پوچھتا ہوں ۔
 مگلی کے آخر میں تو رہتی تھی ، آپ کے کپڑے دھوتی ہوگی ، سارے محلہ
 کے کپڑے دھوتی تھی ؟

نہی بات سمجھ سوں اس کے گھر کے سامنے چند آدمی بیٹھے تھے تو مائی
 پھاتاں مگنی ہے ؟

مائی پھاتاں کے روپ میں ہم اس عورت سے ملتے ہیں ۔ جو چن میں گھاس کی
 طرح ہے ۔ جسے پہچاننے کے لیے ہمارے پاس بصیرت نہیں ۔ کیونکہ وہ پاؤں تلے کی
 مٹی بھٹی جاتی ہے ۔ لیکن عظمت کرماء کے لحاظ سے وہ تقدار ثابت ہوئی ہے ۔ انسان کا
 کردار جو شیخ نیر الدین کی شخصیت پر ایک مضمون قلم بند کر رہا تھا ، اس کا تاثر
 یہ ہے ۔

تیس یہ سوچنے لگتا ہوں مائی پھاتاں جس نے تیس سال تک ملی ساس کی
 خدمت کی جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی ، جس وقت اسکے گھروالوں
 نے اسے گھر سے نکال دیا تھا اور وہ بے آسرا ہو چکی تھی ۔ جس نے ایسے وقت سوکن
 کی بچی کو چھاتی سے لگایا ۔ جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو
 گئی تھی ، جس نے دو سال تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی جو پچاس سال تک ملے
 میں رہی اور جس کے بارے میں چند منٹ پہلے میں صرف یہ جانتا تھا کہ وہ ایک
 دھوبن ہے ، اور بڑی لڑکا ہے ۔

احمد ندیم قاسمی کی شہرت ابھی تک دیہی زندگی پر کئے گئے افسانوں کی وجہ
 سے ہے اور تھا دحضرات پرانی تنقیدی آراء کی تکرار کرتے ہوئے صرف دیہی زندگی
 کی عکاسی کو اہمیت دیے جا رہے ہیں ۔ حالانکہ انہوں نے شہری زندگی اور اس
 سے وابستہ مسائل پر بہت کامیاب افسانے کئے ہیں ۔ اور سنانا اسکی بہترین

شال ہے ۔

یہ ایک ایسے اجڑے ہوئے گھر کی داستان ہے جو انبالہ میں آسودہ تھا مگر تقسیم کے بعد مصائب کے لامتناہی پھکریں مجبوس ہے ۔ جہاں شادی کے بعد بیوی کو لے کر گھرتے تعلق ہو چکا ہے ، رضیہ نیم پاگل ہے ۔ اور فرخ باجی بیوہ ہے ۔ باقی بہنیں چھوٹی ہیں اور یوں سب کی ذمہ داری کا بوجھ کلثوم کے کندھوں پر ہے ۔ اگر بات یہیں تک رہتی تو اس انسانہ اور تقسیم پر لکھے گئے بے شمار انسانوں میں کوئی فرق نہ ہوتا لیکن قاسمی نے گھر کے ایک ایک فرد کا تفصیل مطالعہ کیا ، بالخصوص کلثوم کے کردار کی پیش کش اسے آج کی مسیبت زدہ اسٹلی کے لیے ایک استعارہ بنا دیتی ہے ۔ اوریوں یہ انسانہ اس جذباتی غصن ، احساسی سپہر سی اور روح کے بانجھ پن کی داستان بن جاتی ہے ، جس نے کلثوم کی طرح نہ جانے کتنی لڑکیوں کو داڑھی مونچھے کے بنیر مرد بن کر رکھ دیا ۔ کلثوم کا گھرانہ ہزاروں گھروں کا نمائندہ ہے ، جہاں لڑکیاں پیری کا درخت بنی رہتی ہیں ، اور جن کا دامن دل کاٹوں سے بھرا رہتا ہے ۔

اس ضمن میں کلثوم کی ماں کا کردار بھی قابل توجہ ہے اسے کلثوم اور اسکے اربانوں کا احساس تو ہے لیکن وہ اس میں شعوری طور پر احساس مردانگی ابعاداتی رہتی ہے ۔ تاکہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو مرد بن کر پورا کر سکے ۔ جب تک میری یہ شیریشی موجود ہے مجھے دنیا میں کسی کی پروا نہیں اری مری کلثوم بیٹی ۔ تو تو میری مرد بیٹی ہے ؟ اسے یہ احساس ہے کہ شادی کے بعد کلثوم گھرتے چلی گئی تو گھر کا فہم نہ چلے گا ۔ اس لیے وہ شادی کی ماہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوتی ہے ۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلثوم جمال کو پسند کرتی ہے تو اس کا رد عمل کس سوتیلی ماں ایسا ہے ، انہوں نے اپنی آئے بھری انگلیوں کو ناک پر رکھتے ہوئے کہا ۔

”شادی کا بھوت سوار ہے ، کبھی اپنی صورت بھی دیکھی ہے ؟ یہ پٹنی پٹنی

اسکھیں اور یہ مردہ ہونٹ اور یہ چھانچ سے کان۔ جاؤ! آئینہ دیکھ کر
آؤ اور پھر مجھ سے بات کرو۔

یہی نہیں ہر پیغام کے جواب میں،

تھڑپا ہے کہ شادی کے بعد دو بھائی ہیں اس گھر میں رہے؟ اماں نے
فیصلہ سنایا، چند لمحوں کے لیے سناٹا چھانچا گیا۔

لیکن یہ سناٹا چند لمحوں والا سناٹا نہیں بلکہ یہ سناٹا تو نیوراتی پادل کی طرح
سارے گھر پر برساتا رہتا ہے۔ اس تکلیف وہ سناٹے کو رضیہ آپا نے توڑا یہ اعصابیت
چھوت کی طرح ایک دوسرے کو گنگ رہی ہے۔ رضیہ منہ میں انگارہ رکھ لیتی ہے۔
کٹھنم لنگار تو نہیں رکھتی لیکن اس کی بھی غیر محسوس طور پر کایا کاپ ہو رہی ہے۔
کبھی اس میں بناوٹ کا جذبہ ابھرا ہوگا۔ مگر بعد میں گھٹن ہٹا رہی ہیں تبدیلی ہو جاتی
ہے۔ کٹھنم جذباتی حادثوں سے پاگل تو نہیں ہوتی لیکن وہ یہ سمجھ چکی ہے کہ اس کی
ماں اسے کیوں مروتیسا بنانا چاہتی ہے۔ چنانچہ گھٹن کے ساتھ جذبات اور ان
کی شوریدہ سری مرتی جاتی ہے، اس نے مروتیسا بننے اور مونچھیں نکل آنے کو
اب سمجھا ہی نہیں بلکہ زندگی کی بہت بڑی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کر لیا ہے، یہ
شعوری خود فریبی نہیں، نہ ہی اعصابیت سے اس کی وضاحت کی جا سکتی ہے بلکہ
یہ وہ بے نام کیفیت ہے جو کئی کیفیات کے ملاپ سے اور کئی احساسات کی موت
سے جنم لیتی ہے۔ وہ رودی، بڑھ کر وہ سفید کے صاف ستھرے تنے سے لپٹ گئی
اور اسے بہت سے پیار کر ڈالے، بونہیں اس کے کوٹ میں جذب ہو کر اس کے
بلانڈ ہنک پہنچ گئی تھیں۔ مگر وہ وہیں تک وہیں کھڑی غیر رادی طور پر گنگاتی
رہی...

مگر یہ اس کے جسم کی آخری پکار ہے۔ اور پائگل پن کی آخری اڑان کیوں کہ

اب تو اس کے جسم اول اور نوہن سہی نے اس کی مردانگی کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس لیے جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا محبوب جمال گھر و اماورہ کر رہی شادی کے لیے تیار ہے تو اس شادی کے تصور سے شادی مرگ نہیں ہوتی کیونکہ اب تو گھر کا سناٹا اس کے اپنے دل میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چھا چکا ہے اور افسانہ یوں ختم ہوتا ہے :

کھٹوم کی آواز غیر معمولی طور پر بھاری اور گنگنیل ہو رہی تھی۔ میں جمال سے بھی شادی نہیں کروں گی ؟
 ”کیوں ؟“ اماں نے اب غصے سے پوچھا۔

اور کھٹوم نے اپنے اوپر کے ہونٹ والے روئیں چھو کر پوچھا : میں مرد بن چکی ہوں ؟ اور پھر بڑی بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔ سناٹے کا ایک اور ریلہ آیا اور وہیں منجمد ہو کر رہ گیا۔

اور اب اس گھر میں سناٹا یوں ہی منجمد رہے گا !

قرۃ العین حیدر کا افسانہ ”پت چڑکی آواز“ ذوقان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقاء میں مخصوص اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کے موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابل توجہ ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں میں انسان کے بالعموم اور عورت کے بالخصوص بے جڑ (ROOTLESS) ہونے کے الم کی چہن کا شدید احساس ملتا ہے۔ یہ الم کس حد تک ان کی اپنی ذات کا کس ہے مگر اس بارے میں وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس افسانہ یا بعض اور افسانوں کی ”میں“ خود سوانحی حیثیت رکھتی ہے۔ فینٹش ہے یا خواب بیماری ؟ یہ سوال اور کی روشنی میں ان کے فن اور افسانوں میں عورت کے مخصوص تصور کا مطالعہ بعض دلچسپ نفسیاتی حقائق سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔

ہیئت بھڑکی آواز کی مس تنویر فاطمہ ایک بیکار زندگی بسر کر رہی ہے، ویسی ہی زندگی بسر کر رہی ہے جس کا احساس سارتریا آئرس مرٹن کی بعض تحریروں سے ہوتا ہے اور مس تنویر کا جسم عورت کے بے معنی اور بے صرف ہونے کا اعلان کرتا ملتا ہے۔ اس اعلان میں جذباتیت نہیں ہے، بلکہ بہت دھیمے انداز میں اس کا احساس کرایا گیا ہے، مثلاً :-

”کیا کروں گی کہیں باہر جا کر کون سے گڑبڑ جیت لوں گی، کون سے کد میں تیرا دل لوں گی، مجھے جانے کس چیز کا انتظار تھا، مجھے معلوم نہیں؟“

یا

”زندگی میں ہر بات اس قدر بے رنگ، غیر ضروری، غیر اہم اور بے معنی تھی؟“

یا پھر

”میں شاید پرمعاش تو نہیں تھی، نہ معلوم میں کیا تھی اور کیا ہوں۔“
یہ عورت محوشونت سنگھ اور فاروق کی وابستہ رہتی ہے، اور بالآخر سیاہ نام ڈیوناد“ وقار بھائی کے ساتھ شادی کر لیتی ہے لیکن معلوم ہوتا کہ جسم ان کے حوالے کرنے کے باوجود وہ اس خود سپردگی سے محروم ہے جو عورت کی جذباتی اور جنسی زندگی میں اساسی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے وہ اپنی ذات کو ان سے بچائے رکھتی ہے وہ غیر جذباتی ہے اور خود اس کا اعتراف بھی کرتی ہے۔ ”میں جذبات سے واقف نہیں ہوں“ بلکہ اس کے بقول : ”میں نے تو کبھی کس سے فلرٹ تک کیا؟“

”میں نے بچک کے سلسلہ میں لکھا تھا کہ سو گندمی مکمل اور بھرپور جنسی زندگی گزارنے اور بعض کردار سی اوصاف کی بنا پر نام نہاد مشریف زادیوں سے بہتر ہے وہ مکمل عورت ہے اسی طرح حسینی کی ”مید گھومنی“ کہ نگارن بھی اپنی جنسیت میں سیکی

کلیئر پر چلنے والی ہے۔ وہ تو اترے مرد بدلتی ہے۔ اس کی آواز جنسی زندگی مرلیضانہ رجحان کی پیدا کردہ نہیں، بلکہ رادھیت کی غماز ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی تنویر فاطمہ طوقیت کا انداز تو اپناتی ہے، لیکن بے یقینی اور بدولی کے ساتھ، سو گندھی کو ایک رات کے گلاب سے اتنی دلپس ہو جاتی ہے کہ ٹواگم ہو جانے پر وہ اسے گرایے کے پیچھے دے کر رخصت کر دیتی ہے۔ لیکن یہ شریف عورت خوشونت سنگھ کے ساتھ بغیر نکاح کے طورہ سکتی ہے۔ لیکن اس کی شادی کی خواہش پر مذہب کی آبر بٹالتی ہے۔ قرۃ العین نے اس وجہ کا تذکرہ بھی مفحکہ اڑانے والے انداز میں کیا ہے۔ بلکہ مذہب سے بے ناری کا رجحان تو ہر جگہ نمایاں ہے جس کا انداز سکھ اور مسلمان عاشقوں کے حلیوں سے ہی ہو جاتا ہے، عاشقوں کا سراپا افسانہ میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن آئنا ہے کہ اس سے مصنفہ کے اس ذہنی رویہ کا ضرور اندازہ ہو جاتا ہے۔ جس کے باعث تنویر فاطمہ یہ سب کچھ کرتی پھرتی ہے۔ اسی طرح تنویر کو شعوری طور سے ابنارمل بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جس ایک آدھ موقع پر مارپیٹ سے وابستہ جنسی لذت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے، سہیلیاں اسے "Nymphonic" سمجھتی ہیں۔ لیکن ایسی کوئی بات نہیں (میلہ گھگھاتی کے مطالعہ کے سلسلہ میں محدود میں نے بھی یہی کھنکھا ہے، کہ کردوں کے مطالعہ کیلئے اس نوع کی اصطلاحات سوؤنڈ ثابت نہیں ہو سکتیں) دراصل یہ کردار ابنارمل یا مرلیضانہ جنسیت کا کردار ہے ہی نہیں۔ یہ تو اس اعلیٰ تعلیم یافتہ عورت کی مثال ہے۔ (جسے پریم چند شکوگ نظروں سے دیکھتے تھے، جو گھر میں مقید نہیں رہ سکتی ہے) حالانکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ شادی کر لینے کے بعد لڑکی کے اوپر رچت سی پڑ جاتی ہے؟ جو خود پرست ہے۔ (تیں بہت مغرور تھی، حسن ایسی چیز ہے کہ انسان کا دماغ خواب ہوتے دیر نہیں لگتی؟) اور اس کے ساتھ یہ کہ زندگی میں غبارہ کی طرح معلق ہے زمین سے پاؤں لگے ہیں نہ آسمان کو چھو سکتی ہے وہ

جذبہاتی نہیں دےیں جذبات پرست نہیں، لیکن جذباتی خلائیں ٹواناؤ اول رہتی ہے، وہ ہر ایک کو اپنا جسم دے سکتی ہے، لیکن قوت تک رسائی نہ ہونے دے گی، وہ داشتہ بن کر خوش رہ سکتی ہے کہ جسم بے معنی فٹے ہے۔ لیکن بیوی بن کر نہیں کذات کو نموداری کے احساس سے گرانبار نہیں کر سکتی۔ شادی کے بعد گھر کی صورت میں اب وہ بے جذبہ ہیں مگر اسے خوشونت سنگھ ہری طرح سے یاد آتا ہے کہ وہ اس کے اس عہد کی علامت ہے، جب وہ آزاد تھی بے جڑ تھی، جب جنسی فعل خود آگئی کا ایک ذریعہ تھا گو یہ خود آگئی نامکمل اور غامض ہی ہی۔ افسانہ کا آخری فقرہ کرب کا مظہر ہے :

”خوشونت سنگھ! تمہیں اب مجھ سے مطلب ہے“

خود فریبی عورت کی بڑی کمزوری ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں تو فرار کا ایک ذریعہ اور انتہائی صورتوں میں پناہ گاہ بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ ہے خدیجہ مستور کے افسانہ ”ماتہ“ کا موضوع جو نثر آفرینی کے لحاظ سے افسانہ کم اور نظم زیادہ ہے، وہ عورت جس کے گھر میں کوئی کمانے والا نہیں، جسے سب کا پیٹ پالنے کے لیے خود کو بیچنا پڑتا ہے، وہ جب سردیوں کی ایک رات کو سیکنڈ شو کے بعد خالی ہاتھ گھر جا رہی ہے تو ایک ایسے مرد سے ٹکرا جاتی ہے، جو اسی کی طرح بد حال پشمرودہ اور آوارہ گرد ہے۔ دونوں فریب سے ایک دوسرے کو تسلی دیتے ہیں۔ میاں بیوی نہیں مگر گھر اور بچوں کی باتیں کرتے ہیں، عاشق و معشوق نہ ہوتے ہوئے بھی محبت کی باتیں کرتے ہیں۔

”تم تھکی تو نہیں؟“ اس نے پوچھا۔

”میں تمہارے ساتھ چلتے ہوئے بھی کبھی تھکی ہوں؟“ عورت نے اپنا ہاتھ ایک بار پھر اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

سرو کے ذہن میں ایک لڑکھوشک کا لاشا چمکتا ہے۔ اور وہ حقیقت کی تڑپک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ لیکن عورت کی خود فریبی کا اس پر بھی جادو چل چکا ہے وہ تانگہ میں بیٹھ جاتے ہیں۔ سرو اور کہرا لود سڑک پرست رفتار تانگہ کا سفر انکی اپنی زندگی کا شایہ بن جاتا ہے۔

دنیا میں اتنی بہت سی محبوبیاں کیوں ہوتی ہیں سلیم؟ وہ پھر خمیدہ ہونے لگی۔

نہیں ہوتی ہیں؟ اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے۔ اس کے دونوں ہاتھ تھام کر ہمدردی سے سہلانے لگا۔ تم یہ سب مت سوچا کرو پگلی؟

انسان کے مکالمے بے حجاب ہم ہیں کہ ان سے خبریہ جو نے تخیل کی فضا برقرار رکھی ہے۔ بعض مکالمے ان کے غریب کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ تو بعض سے خود فریبی کا رنگ اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے۔ یہ فریب دونوں کے لیے وقتی آسودگی کا باعث بنتا ہے اور یوں دونوں تھوڑی دیر کے لیے الجھنوں، ناکامیوں، مسائل حتیٰ کہ اپنے اپنے وجود سے بھی بھاگ کر خود فریبی کے خوش رنگ آبادہ میں پناہ لے کر اپنے لیے نئی شخصیت کے خدوخال ترتیب دینے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ سعی ناشکور ہوگی۔ انہیں یہ بھی معلوم ہے لیکن اس رات دو بے یار و مددگار روضیں اسی خود فریبی کے فریبہ ایک دوسرے کا قرب پاتی ہیں۔ یوں یہ خود فریبی کسی حد تک تو خود کو پالینے کے مترادف بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن خود فریبی بہر حال حباب آسا ہوتی ہے اور انجام میں ہونا تھا۔

وہ بڑی مضبوطی سے اس کا ہاتھ تھامے اس طرح چل رہی تھی جیسے ریٹنگ رہی ہو گلی کے موٹے پردہ کھڑا ہو گیا تو وہ رک کر اس کا منہ بیکنے لگی۔

تیں۔ میں یہی کہنا چاہتا ہوں کہ..... وہ ہٹکا کر رہ گیا۔

تہی ناکہ تم میرے شوہر نہیں ہو۔ ابھی کچھ وقت اور کٹ جاتا "وہ جیسے کنوئیں میں سے بولی، اس کی آواز آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔

”شاید تم کو میرے اس طرح چھپانے پر افسوس ہوا مگر میں نے کوئی بے ایمانی تو نہیں کی، تم کو حفاظت سے یہاں تک پہنچا دیا ہے۔ بہر حال میں تم سے معافی چاہتا ہوں، بات یہ تھی کہ وہ کہتے کہتے رک گیا، وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا کہہ سکا۔ اس نے عورت پر بھرپور نظر ڈالی۔ ”نئے کو میری طرف سے پیدا کرنا“ اس کا یکسر کٹ رہا تھا۔ ”نشا جو بالکل تمہارے جیسا تھا جو رستے میں پیدا ہوا اور میرے اس نگلی میں آنے کے بعد مر گیا۔ عورت مسک کر رو پڑی۔ ”اب کھڑے میرا منہ کیا تک ہے ہو، بھاگ جاؤ!“

عورت ایک روپ ہزار بہروپ۔ ان چند افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے عورت کے چیلنج کو قبول ہی نہ کیا بلکہ کامیابی سے عہدہ برآ بھی ہوئے۔

بہر حال عورت بھی قائم ہے اور قلم بھی ثابت ہیں اور افسانہ میں یہ موضوع سدا بہار رہے گا۔

افسانہ

حقیقت سے علامت تک

آج اردو افسانہ میں اظہار کے مختلف اسالیب اور موضوعات کے تنوع کا مطالعہ کرتے وقت اس اہم حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اردو افسانہ کی داغ بیل ڈوچی نذیر احمد کے برعکس پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھوں رکھی گئی۔ لہذا ہر یہ تاریخ ادب کا ایک اتفاقی واقعہ محسوس ہو گا کہ اردو کے پہلے ناول نویس ڈوچی نذیر احمد تھے، اور ناول نے ایک صدی کی جدوجہد میں کامیابی دس ناول بھی نہ پیش کیے۔ جب کہ اس سے کم عمر میں افسانہ نے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے فنی معیار کو چھو لیا۔ ڈوچی نذیر احمد کے تعلیمی ناول سرسید کی اصلاحی تحریک میں ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو عشق و عاشقی پر مبنی عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کی صورت میں تعلیمی ناولوں کا رد عمل جلد ہی ظاہر ہو گیا لیکن بنیاد میں ٹیڑھی اینٹ رکھی جا چکی تھی۔ چنانچہ اصلاح کے جبر اور تاریخی رومانوں سے دامن چھڑنے میں

کوئی نصف صدی ضائع ہوگئی، تب کہیں جا کر ناول حقیقت کی دنیا میں آیا۔
 داستان اور ناول کے برعکس اردو افسانہ کا آغاز ہی حقیقت نگاری سے ہوتا
 ہے۔ داستان نگار ہمیشہ تخیل کی پراسرار جھول بھلیتوں اور مافوق الفطرت میں مگن
 رہے جب کہ ناول نذیر احمد کے وعظوں، عبدالجلیل شریک تاج کی مہمات، جنہیں وہ
 خود بھی لائٹ لٹریچر قرار دیتے تھے، اور رتن ناتھ سرشار کے طویل ترین "فسانہ"
 کے مراحل طے کرنے کے بعد کہیں مرزا رسوا کی "امراۃ جان ادا" کی صورت میں حقیقت
 نگاری کی طرف آتا ہے۔ لیکن پریم چند نے اپنے پہلے افسانہ "دنیا کا انمول ترین رتن"
 سے لے کر آخری عمر کے مشہور ترین افسانہ "کنک" تک حقیقت نگاری کو اپنے فن کی
 اساس قرار دیا۔ یوں ان کے زیر اثر اردو افسانہ آغا خان سے ہی اس منزل پر تھا
 جہاں تک ناول کو پہنچنے کے لیے خاصی مدت لگی اور شاید اسی لیے حقیقت نگاری اور
 بعد ازاں واقعیت نگاری کے لحاظ سے آج بھی افسانہ ناول کے مقابلہ میں کئی منازل
 آگے نظر آتا ہے۔ جبکہ آج کا ناول تو "رومانی معاشرتی" کی دلدل میں پھنسا ہوا نظر
 آتا ہے۔

پریم چند ترقی پسندوں کے لیے "AVANT GARDE" ہی نہ تھے بلکہ
 اپنے فن میں ترقی پسندی کے جملہ خواص بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے افسانوں
 میں وہ تمام خاصیتیں مل جاتی ہیں، جنہیں ترقی پسند افسانہ کی اساس قرار دیا جاتا
 ہے۔ موضوع کی تحریر نگاری میں انہوں نے جس حقیقت نگاری پر زور دیا وہ آنے
 والوں کے لیے اچھی خاصی مثال ثابت ہوئی۔

پریم چند کی صورت میں سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی حالات کے تجزیہ
 سے افسانے اپنا سفر شروع کیا۔ بلکہ ہم بھی اپنے رنگین انداز نگارش کے باوجود
 حقیقت پسند افسانہ نگار تھے، حتیٰ کہ صرف ایک افسانہ "خارستان و گلستان" کے

علاوہ باقی چار افسانوں کے اسلوب میں رنگینی بھی نہیں، سیدھی ساوی زبان بھی ہے۔ جب کہ خادستان و گلستان اور چڑھے چڑیا کی کہانی کی صورت میں پہلی مرتبہ افسانے میں جنسی موضوعات کو چھیڑا، بالفاظ دیگر ناول سے ربع صدی کے بعد آغاز ہونے کے باوجود افسانہ کی بنیاد جن لوگوں نے رکھی وہ نذیر احمد کی مانند محض مصلح اور اخلاق سدھارنے تھے، اس لیے ناول کے مقابلہ میں اردو افسانے کو سیدھی راہ پر گامزن ہونے میں کسی طرح کی دقت کا سامنا نہ کرنا پڑا اور آج اردو افسانہ میں موضوعات و اسالیب کے لحاظ سے جو جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو جو مثالیں ملتی ہیں، ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔

یہ کہنا مبالغہ نہ ہو گا کہ اردو افسانہ کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری رہی ہے۔ چنانچہ پریم چند اور ان کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی نہ کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ پریم چند کے مقابلہ میں ان کے دیگر معاصرین کا ذہن نسبتاً کم تجزیاتی تھا اور نہ ہی وہ لوگ پلاٹ اور تکنیک کا پریم چند یا شاعر رکھتے تھے۔ اس لیے یہ حقیقت نگاری کی روایت میں خود کوئی اضافہ نہ کر سکے۔

ترقی پسند افسانہ نے موضوعات کے لحاظ سے پریم چند کے موضوعات پر نوکم اضافے کیے۔ البتہ تکنیک اور ہر کاری میں وہ پریم چند سے بہت آگے نکل گئے۔۔۔ کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چشتی اور احمد ندیم قاسمی محض چند نام ہی نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ کے مخصوص رجحانات کے لحاظ سے سنگ نشان ہیں۔ اس موقع پر مزید گنگوے سے پیشتر حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری میں جو تاثر گہرا سا فرق ہے، اس کی طرف توجہ دلائی ضروری ہے کیونکہ بعض اوقات ان دونوں اصطلاحات کا یوں نام لے دیا جاتا ہے، گویا یہ ہم معنی ہیں، حقیقت نگاری کو داستان کی طلسمات اور رومانیت کی پرتخیل فضا کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے۔ حقیقت نگار زندگی

کی تصویر کشی میں قلعہ و دست سے زیادہ شوق رنگ و استعمال کرتا ہے۔ اور خدا سے غیر حقیقی بننے کی سعی کرتا ہے۔ اس لیے وہ موضوعات اور مسائلِ نریست جنہیں روحانی مصنفین نے درخورِ اعتناء نہ گردانا یا جن کی داستانوں میں کہیت نہ ہو سکتی تھی۔ ان کے بارے میں سوچنا اور لکھنا آسان ہی نہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ضروری بھی ہو گیا کہ حقیقت نگاری ان کے بغیر ہو ہی نہ سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ محبتِ نفرت اور جنس ایسے رجحانات سے بھی منہری ابا و اُمہ تار کر اور قدیم اور مقبول انداز کے برعکس رومانی ہالہ کے بغیر ان کی تصویر کشی کی گئی۔

واقعت نگاری ایک طرح کی فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف نے ہا شیاء و قوعات اور جذبات کو ان کی بنیاد ہی اور RAW صورت میں پیش کر کے لیے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقعت نگاری نے جنم لیا۔ ایتلی ڈولا کے بارے میں مشہور ہے کہ اس نے NA NA کی چیپک کے لیے ہسپتالوں میں جا کر مریضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اور دوا خانہ میں مشوکا انداز واقعت نگاری کی اچھی مثال ہے اس نے زندگی کے جن مریضانہ کی رویا گندوے پہلوئوں کو لیا۔ ان کی ویسی ہی تصویریں پیش کیں۔ اس مقصد کے لیے اس نے زبان اور تشبیہات سے بہت کام لیا۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات منہ پر تھپڑ ٹھنکنا جو احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کا انسان اپنی تمام خباثتوں، آلائشوں اور حکاریوں کے ساتھ تنگ نظر آتا ہے۔ اور اسی سے اس نے انسانی فطرت کا حسن بے نقاب کیا۔

ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی۔ اسی لیے ترقی پسند افسانے نے احتجاج کی شدت کو سوس کرانے کے لیے حقیقت پسندی اور واقعت نگاری دونوں سے کام لیا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جنس کے بارے میں ان کا حقیقت پسندانہ رویہ بھی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ "خالی"، "ہنگ" اور "تو" ایسے افسانوں میں

تکذیب نہیں، بلکہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تیسری کاری کے متقاضی تھے۔ ان کا مقصد زندگی کے جس روپوش گوشے کو دکھانا تھا، اس میں وہ صرف بے باکی کا ہی بنارہے ہی کامیاب ہو سکتے تھے۔

ان کے متوازی نیاز فتح پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ نظر آتی ہیں، جنہیں حقیقت کے مقابل میں فینٹسی سے زیادہ دلہی تھی، لیکن اسلوب میں یہ خاورستان و گلستان آئے آگے نہ بڑھ سکے۔ یلدرم، نیاز، حجاب اور اسی انداز کے دیگر مقلدین کے ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ EXOTIC ماحول پیدا کرنے کے لیے محض شاعرانہ انداز بیان سے کام چل سکتا ہے۔ یہ انداز نگارش ظلم ہو شرپاک کے لیے تو ٹھیک ہو سکتا تھا، لیکن جدید افسانہ نگار کے لیے ہرگز نہیں... EXOTIC ماحول کے لیے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ محض تشبیہ استعارہ سے بات نہیں بنتی، لیکن ہوا یہ کہ اسی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے ایسی تحریروں کو رومانی قرار دیا گیا۔ لیکن یہ فراموش کر دیا گیا کہ رومانیت شاعرانہ اسلوب کا نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مخصوص اور منفرد رویہ کا نام ہے، وہ رویہ جو یلدرم، نیاز اور حجاب کسی کے فن میں نظر نہیں آتا۔ اسی لیے ان رومانی۔ افسانہ نگاروں نے اپنے عصا و رادب پر گہرے اثرات نہ چھوڑے، کیونکہ سیاسی تحفظ اور معاشی بد حالی کے اس دور میں تصدیق کی تشبیہ ایسے مناظر و رومان افسانوں کی نہیں بلکہ سچی اور کھری حقیقت نگاری بلکہ بے رحم واقعیت نگاری کی ضرورت تھی.... اور یہ کام ترقی پسند ادب کی تحریک نے کیا۔

موجودہ صدی کی تیسری دہائی ہندوستان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے لیے اقتصادی بد حالی اور سیاسی بے چینی کے نقطہ عروج کی حیثیت رکھتی ہے، جس کے نتیجے میں دانشوروں نے روس کی طرف دیکھا تو باقی دنیا نے ٹلر کی طرف....

ہندوستان میں ۱۹۴۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی اور تین سال بعد عالمی جنگ کا آغاز ہو گیا۔ یہ دونوں وقوعات ادیبوں کی آنکھ کھولنے کو کافی تھے پریم چند ترقی پسند ادب کی تحریک سے پہلے ہی ذہنی اور عملی طور پر ترقی پسند تھے اس لیے اگر عمر کے آخری دور میں کفن "ایسا افسانہ لکھا یا انتقال سے چند ماہ قبل انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی صدارت کر کے ان خیالات کا اظہار کیا تو اس پر چنداں تعجب نہ ہونا چاہیے بلکہ یہ سمجھیے کہ پریم چند کا فن ایک دائرہ کی صورت میں تکمیل پا گیا:

”ہماری کسوٹی پر وہ ادیب پورا اترے گا، جس میں فکر ہو، آزاد خیالی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سوائے انہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی“

پریم چند کا خطبہ صدارت ترقی پسند ادب کی تحریک کے لیے ایک طرح سے منشور کی حیثیت اختیار کر گیا۔ پریم چند کے افسانوں نے جس ذہنی رویہ کا انفلوئیں سطح پر اظہار کیا تھا۔ اب وہ ایک تحریک کی صورت میں باقاعدہ ادبی منصوبہ بندی کے طور پر صورت پذیر ہو رہا تھا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک سے وابستہ بھی افسانہ نگار تخلیق حقائق پسند اور حقیقت نگار تھے۔ لیکن تمام قد آراء افسانہ نگاروں نے زندگی اور فن پر اپنی منصوص انفرادیت کی چھاپ بھی لگائی، چنانچہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں کی صورت میں جہاں اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی روایت نے اپنی جڑیں مضبوط کیں، وہاں ناول نگار اور ناول نگاروں نے بھی کو ایک دوسرے سے منفرد بھی بنائے رکھا۔ مثلاً کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی دونوں میں فطرت و

منافری رنگین تصویر کشی بشیرک قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ رنگین مناظر محض فطرت کے حسن کو دوبالا کرنے کے لیے نہیں ہیں، اور نہ ہی وہ ان سے زندگیوں کی تینوں کو کیوں فلاح کرتے ہیں۔ بلکہ اس رنگین کے مناظر میں زندگی کی بد صورتی کا تضاد مزید نمایاں ہوتا ہے، کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اور احمد ندیم قاسمی کے گاؤں کی زندگی پر کئے گئے افسانوں میں یہ رجحان نمایاں ہے لیکن عجب اتفاق ہے کہ شہر پہنچ کر دونوں کے ہاں رنگین نگاری ختم ہو جاتی ہے، شاید اس لیے کہ بھتی اور لاہور ایسے شہروں کی گرد و غبار سے اٹی دنیا میں حسن فطرت کے رنگین پر صے کی ضرورت نہیں رہتی۔

شاید یہ موازنہ عجیب سا محسوس ہو لیکن مجھے راجندر سنگھ بیدی اور مجید امجد ایک ہی انداز کے فن کار نظر آتے ہیں۔ دونوں انسانی سائیکلی کی پیچ و پھینچ جہات سے دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں جس اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیا وہ بطور خاص قابل توجہ ہے، جس طرح بیدی نے اپنے افسانوں کی تکنیک سے ناقدین کو مسحور کیا رکھا، اسی طرح مجید امجد نے بھی شعری تکنیک میں جو تجربات کیے ناقدین ابھی تک ان کی گرہ بکھاتی میں مصروف ہیں، یہی نہیں بلکہ دونوں کو تنہائی کا جو شدید احساس ہے۔ اس نے انہیں جنس کے باطن میں جھانکنے کے لیے وہ دب بچہ مہیا کیا، جس سے دونوں کے فن کے ایک خاص پہلو نے جلا پائی ہے۔ اس ضمن میں تو میں اس انتہا تک جانے کو تیار ہوں کہ اگر بیدی شاعر ہوتا تو وہ مجید امجد جیسا ہوتا اور اگر مجید امجد افسانہ نگار ہوتا تو بیدی ایسے !

حقیقت نگاری اگر اپنی منطقی انتہا تک پہنچ جائے تو واقعیت نگاری بن جاتی ہے۔ اگر زندگی کی رومانوی عینک کے رنگین شیشوں کے برعکس اپنے تمام حسن و قبح سمیت تصویر کشی حقیقت پسندی ہے تو حقیقت کی کیرہ عکاسی اور کینیکل رپورٹ واقعیت نگاری ہوگی، اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ جزئیات نگاری کے لیے بعض

نکاروں نے واقعی کلیشہ کلنڈر اپنایا جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے اصل نڈلانے "DRUNKEN"
 میں تیناں کے باپ کی بیماری اور "HANA" میں تیناں کے چچک کو درست طور
 سے بیان کرنے کے لیے ہسپتالوں میں مریضوں کو دیکھ کر بیماری کی کیفیات کے نوٹس
 لیے تھے۔ اردو افسانہ میں منٹو (اور کسی حد تک) عصمت کے ہاں کامیاب قسم کی
 واقعیت نگاری ملتی ہے۔ گو جنس نگاری کی بدنامی نے دونوں کو متنازعہ بنائے
 رکھا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں کے جوہر بعض جنسی افسانوں میں نہیں کھلتے
 منٹو نے اپنی زبان تکنیک اور جزئیات سے افسانہ کو واقعیت کی وہ جہت عطا کی
 جو اب صرف اسی سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔ منٹو نے جنس کی محرک نفسی کیفیات
 اور لاشعوری عوامل کی طرف کوئی توجہ نہ دی جس کے نتیجہ میں جنس پر مبنی اس کے
 افسانے بلیک اینڈ وائٹ فلم معلوم ہوتے ہیں۔

اردو افسانہ کی ان تعداد و شخصیات کو اپنے مخصوص انداز میں بھان سناؤ
 قرار دیا جاسکتا ہے چنانچہ آئندہ ربع صدی میں جہاں ان کے فن
 کی نئی جہات دریافت کیں، وہاں ان کے بتائے ہوئے ماستوں پر چٹے والوں کا بھی
 ایک جم غفیر پیدا ہو گیا، اس حد تک کہ ترقی پسند افسانہ غربت و امارت، مزدور
 و سرمایہ دار اور کاشت کاری و زمیندار پر مبنی فارمولا افسانہ بن کر رہ گیا، رواج
 اور اثر سے عاری اردو کی فارمولا فلم کی مانند۔

اپنی موجودہ صورت میں علامتی اور تجربی افسانے کو ترقی پسند افسانوں کا
 رد عمل ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کی اساس خارجیت اور حقیقت نگاری
 پر تھی۔ اسی حقیقت نگاری نے بعض اوقات ذہن کو کیمرو کا اینڈر (LENS)

تو بنا دیا لیکن خارجیت سے رشتہ کبھی نہ ٹوٹا، جب کہ علامتی اور تجربی افسانے نے
 خارجیت کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کے اس مخصوص تصور کو بھی مسترد کر دیا جسے

ایسا اوقات سماجی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔

جب ایک رجحان اپنی منطقی انتہا تک پہنچ کر اپنے داخلی تضادات اجاگر کرنے کی منزل تک آپہنچے تو پھر اس کے خلاف رد عمل ناگزیر ہو جاتا ہے حقیقت نگاری اور واقفیت پسندی افسانے کے اوقات میں اپنا تاریخی کردار ادا کر چکی تھی اور بدلے شعور اور نئی سوچ کے تناظر میں اب یہ اظہار میں محدود ہونے کے باوجود کسی حد تک رکاوٹ کا باعث تھی، ترقی پسند افسانہ میں غار جیت پر مجبور دیا جاتا تھا۔ اب اس کا رد عمل باطن سے رغبت کی صورت میں ظاہر ہوا، اور ایک سہانی صبح افسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت اور تجربہ کا موڑ ملے کر چڑھ گیا ہے، گویا موڑ آنا ارتقار کے اصول کے مطابق تھا لیکن پھر بھی اس کی مخالفت ہوئی تو اس کی ایک ہی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے کہ یہ تبدیل بالکل اچانک ہوئی اور اتنی اچانک کے قارئین (بلکہ ناقدین بھی) کو ذہنی طور سے اس کے لیے تیار نہ تھے۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی رجحان کی قلبی صورت میں رونمائی سے قبل "AVANT GARDE" کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ قدیم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانہ کے لیے پریم چند نے ادا کیا تھا، لیکن ہوا یہ کہ سب کے اعصاب پر حقیقت پسند افسانہ یوں چھا یا رہا کہ ذہن اس سے "CONDITIONED" ہو کر رہ گئے۔

علامت اور تجربہ کے درمیان عبوری طور کا افسانہ نہیں ملتا، اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجربہ ہی افسانہ ابھی تک فزاعی چلا آ رہا ہے، اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجربہ ہی افسانہ میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کا ہم پلہ قرار دیا جاسکے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم عصر افسانہ پر علامتی اور تجربہ ہی افسانہ نے ایسے دیر پا نقش نہ چھوڑے جنہیں

گہرے یا انٹ قرار دیا جاسکتا ہو۔ اس لیے یہ کسی تحریک کی صورت میں نہ پنبہ لگا اور نہ ہی انسانہ نگاروں کی نئی پودا اس سے اس طرح اثرات قبول کر سکے گی، جس طرح ترقی پسند انسانہ نے انسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا تھا بلکہ اب تو یوں محسوس ہو رہا ہے۔ جیسے ان کے رد عمل میں حقیقت نگاری مزید قوت اور استحکام حاصل کر رہی ہے۔

علامتی اور تجربی ہی افسانہ گو آج کی پیداوار معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا آغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے رد عمل سے محسوس ہوتا ہے۔ ترقی پسند انسانہ نگاروں نے بعض ایسے افسانے بھی لکھے جو آج کے مفہوم کے لحاظ سے خالص علامتی اور تجربی ہی تو نہ تھے لیکن ان کے روپ میں حقیقت پسند افسانہ علامت اور تجربیت کی طرف مائل پہوا نظر آتا ہے یوں..... وہ حقیقت اور علامت اور واقعیت اور تجربیت کے درمیان ٹوئینز لینڈ (TWIN LAND) ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ کرشن چندر کا دو فرلانگ لمبی سڑک، جونیئر پلاٹ کا ایک کامیاب افسانہ سمجھا جاتا ہے۔ اور میرزا ادیب کا ”درون تیرگی“ بلاشبہ علامتی افسانہ کی اولین صورت قرار دیا جاسکتا ہے۔ دو فرلانگ لمبی سڑک کے بعد بغیر پلاٹ کے انسانہ نے کافی تعداد میں لکھے غنے اور ظاہر ہے کہ اس سے اگلا قدم تجربیت ہی کا ہو سکتا تھا۔

اب افسانہ کا رخ خارج سے ہٹا کر باطن کی "KALEDIOSCOPIC" دنیا کی طرف موڑ دیا گیا، افسانہ نگار اب زندگی کی درست تصویر کشی کے لیے نگلی کی ٹالیاں نہیں چھانتا بلکہ داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب میں انسان اور انسان دوستی پہلے آدرش بنے۔ اور پھر نعرہ، لیکن جدید ترین افسانے نے اس نعرہ کو کوئی اہمیت نہیں دی، گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا، لیکن انداز نظر تحلیل رکھا۔ چنانچہ آج کے افسانوں میں انسان اپنی ذات کے ہفت خواں طے کرتا

نظر آتا ہے۔ انتشار و بن جس نفسی تقسیم پر منتج ہوتا ہے۔ اس کی تصویر نظر آتی ہے۔ اور شکستہ ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے۔ ان کی کہانی سنائی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے کہ لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نے داخلی حقیقت نگاری کو اپنا شعار بنایا۔

علامتی افسانہ اور تجربہ کی افسانہ بالکل جدا گانہ ہیں اور ہر دو کے تکنیکی تقاضے الگ الگ ہیں۔ لیکن بالعموم دونوں کو ایک ہی سانس میں ایک دوسرے کے مترادف قرار دے دیا جاتا ہے۔ علامتی افسانہ کی اساس بالعموم کسی تلمیح قدیم داستان یا مذہبی قصہ پر ہوتی ہے۔ کبھی اس میں MYTH سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی پچوں کی کہانیاں سے۔ لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ وقوعہ رنگ افروز نظر آتا ہے۔ یہ علامتی افسانہ کی اساسی صفت ہے۔ یہ ماضی پرستی نہیں اور نہ کہندہ روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تائیدی اجاگر کی جاتی ہے۔

افسانہ میں علامت کے استعمال کا مطلب ہے کہ افسانہ نگار زندگی پر روشنی ڈالنے کے لیے تمام زندگی کے کینوس میں سے کسی ایک ایسی چیز کو منتخب کرتا ہے جو سب کی علامت بن سکتی ہو۔ اس میں ہر نوع کے جزئیات سے حقیقت پر روشنی ڈالنے کے برعکس صرف ایک علامت سے ترجمانی کی جاتی ہے، یہ علامات عام زندگی سے اخذ شدہ عام فہم علامات بھی ہو سکتی ہیں اور خود ساختہ اور وضع کردہ بہم اور اشکال والی بھی ہو سکتی ہیں۔ علامت نے لاشعور کی ترجمانی بھی ہو سکتی ہے اور یہ اس سے فلور کا ایک انما نہ بھی بن سکتی ہے، الغرض افسانہ نگار اور قاری دونوں کے لیے علامتی افسانہ بعض مخصوص قسم کے نفسی تقاضوں کی تسکین (یا پھر عدم تسکین) کا باعث بن سکتا ہے۔

علامت کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے۔ چنانچہ قدیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر تک سب سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

علامتی افسانہ اس احساس پر مبنی ہوتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر ماضی کے تمام نفسی وقوعات آج کی نسل کی بھی میراث ہیں۔ اسی لیے افسانہ نگار اساطیر داستانوں اور تعلیمات کے اسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے۔ جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لیے بھی علامت کا کام دے سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پل کا کام کرتی ہے۔ آخری آدمی (گوستاوار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تجربی افسانہ دراصل تکنیک کا افسانہ ہے۔

افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لیے تاثر انگیزی کے تمام مروج قواعد سے انحراف کرتا ہے۔ اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا گیا تھا چنانچہ کسی زمانہ میں تو پلاٹ کو نقشہ بنا کر سمجھایا جاتا تھا، لیکن تجربی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر و کرداروں کے ارتقاء سے کوئی ورپسی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے۔ اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر بھارتے تھے مگر تجربی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے، یوں دیکھا جائے تو تجربی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔

تجربی افسانہ انسان کو متنوع اور بعض اوقات باہم متضاد نفس کی دنیا کے روپ میں دیکھتا ہے اسی لیے وہ انسان کو اس کے جسمانی یا TANGIBLE روپ

میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کشی کی سہی کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلازم خیالات (ASSOCIATION

OF IDEAS) اور شعور کی روانہ (STREAM OF CONSCIOUSNESS) تجریدی

افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ ان کی بنیاد پر افسانہ میں ٹپک پیدا ہو گئی۔ تلازم خیالات اور شعور کی روانہ کی ترجیحی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہو گیا۔ تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور سراسر داخلی ہے۔ چنانچہ نفس کی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سویرے کی مانند گنگے ملتے نظر آتے ہیں۔ مسعود اشعر کے افسانے اس لحاظ سے منفرد مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔

تجربہ افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے۔ تجریدی مصور نے تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کو یکسر ختم کر کے تصویر کے اجزاء کو یکسر کر باغلازنو تاثر کی تخلیق نوکی۔ آزاد نظم اور پابند نظم میں وہی فرق ہے۔ تجربہ جی اور پابند افسانہ میں ہے، پابند نظم اور پابند افسانہ دونوں فارم کی اہمیت کے قابل تھے۔ اس حد تک کہ فارم پر بعض اوقات تاثر بھی قربان کر دیا جاتا۔ آزاد نظم کی مانند تجریدی افسانہ بھی فارم کی قید سے بغاوت کی ہے۔ جس طرح آزاد نظم میں شعریت، قوافی سے نہیں بلکہ انفرادی مصرعوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ جس طرح تجریدی افسانہ میں اسلوب سے شعریت پیدا کی جاتی ہے۔ ہر تجریدی افسانہ نگار کی خصوصیت تو نہیں۔ لیکن بعض (مثلاً بلوچ میزبان) نے اس پر خصوصی زور دیا ہے۔

اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریسر سے مشابہہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریسر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدتِ زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریسر تمام فلم کا ایک

مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجربیدی افسانہ کا ہے۔ روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی رابطہ رکھنے کے لیے زبانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہ کیا جاسکتا تھا۔ بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجربیدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس تجربے سے یہ واضح ہو گیا کہ افسانہ کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں اور شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لا شعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اس اندازِ نظر نے ”سرریزم“ کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجربیدی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجے میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لیے ان سیال و ہنی لمحات کی ترجیحی آسان ہو گئی جن میں انسانی سائیکل کے تذہیب اور بے یقینی کی بے وزن (WEIGHTLESSNESS) کیفیت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ تجربیدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لا شعور بھی گڈ ٹھ نظر آتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین، جوگندپال، بلراج میزا، مسعود اشعر، رام اعل، سریندر پرکاش، انور سجاد، رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جنہیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جاسکتا ہو، ممتاز شیریں نے ہمیشہ سیدھا سادا افسانہ لکھا لیکن انہوں نے یکجہ لمبارہ

کے افسانے علامت کے مروج تصور کے مطابق علامتی نہیں قرار دیے جاسکتے۔

انتقالِ حسین نے داستانوں اور تعلیمات پر افسانہ استوار کیا۔ یہی نہیں بلکہ آخری آدمی اور گایاکپ "ایسے افسانوں کا تو اسلوب بھی داستانی ہی ہے جبکہ زور کٹا مفذلات کے پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے آدمی کے ڈرامائی رنگ روم میں" کے مصنف سر سید پر کاش نے البتہ اپنے بعض افسانوں میں علامت کا بہت اچھا استعمال کیا ہے۔ براج میزا، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجرید کی طرف ہے۔ براج میزا نے "کمپوزیشن" میں تجرید کی بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ پاکستان میں انور سجاد کو تجرید کی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جا سکتی ہے لیکن چوراہا "اور استعارے" کے بعد اب یوں لگتا ہے کہ غالباً وہ اب صرف اسی وجہ سے ہی پہچانا جائے گا کیونکہ اب اس کی تجرید کا دم غم ختم ہو چکا ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن سے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے، اس کی بنا پر اب وہی خالص تجرید ہی افسانہ نگار آتا ہے۔

گو جو گندہ پال، رام لعل اور مسعود اشعر کا ایک ساتھ نام نہیں لیا جاسکتا لیکن ان تینوں میں غالباً یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان پر کثرتِ علامت یا تجرید کا لیبل نہیں لگایا جاسکتا۔ ان کے یہاں علامت کے ساتھ ساتھ کہانی پن "بھی مل جاتا ہے۔ اسی طرح تجرید کے معاملہ میں بھی ان کا رویہ خاص تھا۔ نظر آتا ہے ان کی تجریدیت افسانہ کی فضا سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور یوں وہ کرداروں کی سیال ذہنی کیفیت کی ترجمان بن جاتی ہے۔ اس لیے خالص تجریدی افسانہ کہنے والوں کے مقابلہ میں ان کی کہانیاں نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہیں۔

اس بات سے ایک اور سوال جنم لیتا ہے۔ کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟ حقیقت پسند کا جواب ہاں میں ہوگا، تو تجرید پسند کا انکار میں، دونوں باتیں متضاد ہونے کے باوجود صحیح ہیں۔ کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل

میں منطقی روابط کے روپ میں دیکھتا ہے۔ جب کہ تجربہ ہی افسانہ نگار زندگی کی بے منصوبیت اچاگر کرنے کو کمالِ فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجربہ کا جواز ہے۔

ادب کوئی جامِ چیز نہیں بلکہ اس پر بھی، ثبات ایک تیز کو ہے والی بات صادق آتی ہے، بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجربہ پریت کو ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتداء میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے افسانہ میں یہ نئے تجربات محض تفتن کے لیے ہیں، لیکن اب جب کہ اس انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بناء پر اب یہ وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سخی خیزی نہیں بلکہ چیز کے دگر بھی ہے، اور یہی اسکے مستقبل کی ضامن ہے۔

تنقید

سماجی محرکات کی تلاش عمرانی تنقید

نسل، ماحول اور تہذیب، تاریخی تنقید کی بنیاد ان تین عناصر پر استوار تھیں اور
عمرانی دیا بعض کے نزدیک سماجی تنقید نے ان میں سے صرف ایک عنصر... ماحول
... کو لے کر اس کا ڈرافنگا ہی سے تجزیہ کر کے اور اس سے وابستہ مختلف النوع
عوامل کا محراب شیشہ میں سے مطالعہ کرتے ہوئے ادب کی تخلیق اور قلم کار کی تشکیل میں
سماجی محرکات کی تلاش ہی کو اساسی اہمیت دے کر ادبی تنقید کو سماجی علوم کے
ایک شعبہ کو حیثیت دے دی۔

ابتدا ہی میں اس امر کی توفیح لازم ہے کہ عمرانی تنقید میں سماج، ماحول اور
عمرانی عوامل ایسی اصطلاحات اپنے محدود معانی میں استعمال نہیں ہوتیں، بلکہ

سماج ایک وسیع کل ہے جس میں تہنیتی ہی عناصر اور تمدنی عوامل بھی شامل ہیں۔
 سماج کی تشکیل میں جو تہنیتی ہی اور تمدنی محرکات کارفرما ہوتے ہیں، ان کا حیدر اگانہ
 مطالعہ بذاتِ خود علم کے نئے آفاق سے روشناس کراتا ہے، کسی بھی سماج میں بعض
 مخصوص عقائد، رسوم و رواجات یا پھر توہمات اور تعصبات وغیرہ نظر آتا تو آزاد
 خود روا اور خود کار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن درحقیقت یہ سب ایک ہی رشتہ میں منسلک
 نہیں گئے، ان کے پس منظر میں صدیوں کا انسانی شعور ہوتا ہے۔ ایک عقیدہ کسی ایک سماج
 میں آسانی جڑ پکڑ لیتا ہے، جبکہ وہی کسی اور سماج میں ناموافق زمین کی بنیاد
 پر اجنبی پودے کی طرح کھلا جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ اور اسی نوع کے دیگر
 مسائل کے جوابات کے لیے ہمیں علمِ انسان سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ انسانوں اور ان
 سے جنم لینے والے تمدنی بُعد اور تہنیتی ہی تغیرات کا تعلیمی مطالعہ کرنا ہوگا۔ اسی طرح قدیم
 غیر تمدن اور جدید معاشروں میں مروج اندازِ بننے فکر میں کہاں کہاں مماثلت ہے،
 اور کن کن امور میں اختلافات ہیں اور کیوں ...؟ ایسے مسائل کو بھی علمِ انسان کی
 روشنی میں سلجھایا جاسکتا ہے، مزید گہرائی میں جانا ہو تو سائبر سے رجوع کرنا ہوگا۔
 پھر اور زیادہ گہرائی میں جانے کے لیے ٹرنگ کے اجتماعی لاشعور کی رہنمائی ضروری
 ہوگی۔

عمرانی تقاضے کے دو اہم فریقے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ ایک مخصوص سماج اور
 معاشرہ سے وابستہ رجحانات کے تجزیہ سے ایک خاص عہد کے ذہنی پس منظر کا تعین
 کرتا ہے، اسی سلسلہ میں وہ سماج کے ہر اس شعبہ سے اعداد و گاہ جو کسی بھی لحاظ
 سے اس کے مطالعہ میں نئی جہات کے اضافہ کا موجب بن سکے، اس ذہنی پس منظر
 اور اس کی تشکیل کرنے والے تمدنی عناصر کا تجزیہ اس بنا پر تجربی اہمیت رکھتا ہے
 کہ تقاضے اسی کے حوالہ سے تخلیق کار اور تخلیقات کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ تاریخی ادب

کے سرسری مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ استثنائی مثالوں سے قطع نظر مختلف زمانوں میں خاص نوع کے خیالات و نظریات ہی کے چراغ جلے اور مخصوص اندازِ نظر کا حامل ادب تخلیق ہوتا رہا اور غالباً ہی عمرانی تنقید کا سب سے بڑا فائدہ بھی ہے کہ اس کی اسلو سے آسانی انکار نہ لگایا جاسکتا ہے کہ ایک خاص عہدِ خاص نوع کے ادب کی تخلیق کا ایسے موجب بنتا ہے۔ اور ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے ادب سے یکے اور کیوں ممتاز ہو جاتا ہے ؟

اس سوال کا جواب پھر سن لیں دیا۔
 شمس عہد کی توانائی اپنے اظہار و اخراج کے لیے جن وسائل کو بروئے کار لاتی ہے۔ ادب بھی ان میں سے ایک ہے۔ یہ اس لیے کہ سیاسی تحریکوں، مذہبی تصورات، فلسفیانہ افکار اور فنونِ لطیفہ سبھی میں وہی توانائی رقص فرماتی ہے ؟

عصری رجحانات کے مطالعہ کے لیے اردو میں دہلی اور کھنوکھ کے دبستانوں کی مثال بے حد نمایاں ہے۔ ان دونوں دبستانوں کے مخصوص رجحانات ان میں قطبین کا بعد پیدا کر دیتے ہیں۔ دونوں دبستانوں کے اثرات سطحی بھی نہیں قرار دیے جاسکتے ورنہ میر کھنویں اپنا رنگ سخن ترک کر دیتے۔ وہ شاعرانہ شعور جس کی پختگی دہلی میں ہی ہو چکی تھی۔

عمرانی تنقید کی رو سے ان دونوں دبستانوں کے خصائص کی وجوہات سماجی تحولات میں تلاش کی جاسکتی ہیں اور یہ ہے بھی درست کہ دونوں شہروں میں سیاسی حالات کی وجہ سے طرزِ بود و باش اور امتیازِ زیست ایک دوسرے کے برعکس تھا۔ اس لحاظ سے کسی کھنوی شاعر کے کلام پر محاکمہ سے پیشتر ان تمام سماجی عوامل کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ جنہوں نے کھنوی سماج کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر اس تہذیب و

تمدن کی بنیاد ڈالی جس نے افراد میں وہ مزاج پیدا کیا جسے وہ بڑی سے تمیز کرتے ہوئے کھینچی ٹکڑے کئے ہیں۔ یوں جب اس مہر کے ذہن کو مخصوص سانچے میں ڈھلنے والے عناصر کی تنہیم ہو جائے تو پھر ان کی روشنی میں شاعر کے کلام کا جائزہ لے کر اس امر کا تعین کرنا ہوگا کہ ان سماجی عناصر نے اس کے کلام میں کہاں تک فروغ پایا۔ اس نے کن سماجی حرکات کا خصوصیت سے اپنے فن میں انجذاب کیا اور کن سے محروم ہوا اور کیوں..... مثلاً مصنفی کا مطالعہ اس انداز نظر کو رہائے بغیر شکل ہوگا۔

عمرانی تنقید کا اگر اس کی وابستگی حیثیت۔ یہ قطع نظر کرتے ہوئے جائزہ لیا جائے تو یہ ایسا طریق کار ہے جو ادبی مؤرخ۔، بے خصوصیت سے مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ ادبی مؤرخ کیونکہ تمام ادب یا کسی مخصوص صنف ادب کے ارتقاء سے دلچسپی رکھتا ہے۔ اس لیے اگر وہ ادب کے مخصوص ادوار، مختلف وابستہ نواں اور نگری تحریکوں نما ان کے مخصوص عصری تقاضوں اور ان سے وابستہ سماجی حرکات کے متاثر میں جائزہ دے تو اس کے فیصلوں میں غلطی کا امکان ہو سکتا ہے۔ تمام ادبی شخصیات اور تحریکات کے صحیح جائزہ کو یہ لازم ہے کہ وہ ان سب کا بہتے سماجی دھارے کے ساتھ ساتھ مطالعہ کرتے ہوئے ان مخصوص سماجی عوامل کی نشاندہی کرے، جنہوں نے کسی خاص نظریہ، تحریک یا رد عمل کو جنم دیا۔ یوں سرسید کی تحریک اور جلالی، اکبرؒ وغیرہ احمد وغیرہ کے مطالعہ کے لیے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اس سے پہلے کے مسلم تمدن اور اس کے بعد قدموں میں انقلابات وغیرہ کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو تنقید میں جو عمرانی تنقید باقاعدہ وابستہ نواں کی صورت میں نہیں ملتی لیکن ادب پاروں کی تنہیم کے لیے سماجی حرکات کے مطالعہ پر ضرور دینے والے نقادوں کی کمی نہیں خصوصیت سے مارکسی نقادوں نے تو سماجی حرکات پر بھی خاصی بحث کی مگر ان کا انداز نظر جدید ایتنی مطالعہ کی وجہ سے خاصا مختلف ہوتا تھا لیکن اس کا اتنا

اثر مزید ہوا کہ ادبی تجزیہ کے لیے سماجی محرکات کی تلاش کی اہمیت واضح ہو گئی، لیکن بعض اور غیر ماکسی نقادوں کے ہاں بھی اسی رجحان کا کسی حد تک مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد حسن فاروقی آل احمد سرور اور ڈاکٹر وحید قریشی، گو تینوں ہی مختلف نقادانہ نظر کے حامل نقاد ہیں لیکن احتشام حسین کی مانند تینوں ہی سماجی محرکات کی پیمائش کرتے ہیں۔

ادبی تاریخ کے ضمن میں بھی نقادوں نے سماجی اہمیت کے سوال پر خصوصی توجہ دی اور مختلف ادوار کے شعری مراح کو سمجھنے میں ان سے ہر ممکن راہنمائی حاصل کی، چنانچہ دلی کا دبستان شاعری "میں و ہلویت" اور کھنویت کے تقابلی مطالعہ کے ضمن میں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے جس انداز کو ردوار کیا، وہ کسی بھی عمرانی نقاد کا ہو سکتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب کے بقول :

"..... قبل اس کے کہ پہلے اہم معنوی اختلافات کا احاطہ کیا جائے، دونوں مقامات کے تمدن اور ادبی شعور کا تجزیہ از بس ضروری ہے تاکہ اس سے یہ اخذ ہو سکے کہ یہ اختلافات کن وجوہ سے ظہور پذیر ہوئے اور ان کے پس پردہ کون سے تمدنی اور تہذیبی عناصر کارفرما تھے۔"

انگریزی میں ناول نگاری کے مطالعہ کے لیے عمرانی تنقید سے خصوصی امداد مل گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول یا افسانہ میں مصنف زندگی کا اس کے وسیع تر یعنی سماجی مفہوم میں جائزہ لیتا ہے۔ اس کا اندازہ نظر ذاتی ہو سکتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے اور قارئین کو دکھانے، والا ناویہ نگاہ بھی انفرادی ہو سکتا ہے، لیکن وہ کیوں کہ خارجی زندگی کا وسیع پیمانہ پر جائزہ لیتے ہوئے سماج کی مختلف النوع تصویریں پیش

کر سکتا ہے۔ اس لیے عمرانی تنقید بہت کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ چنانچہ ایڈیٹر مین نے چارلس ڈکنز اور کیپٹنگ کا مطالعہ عمرانی تنقید سے ہی کیا۔ اسی طرح ہمنری ہاؤس کی کتاب ”ڈکنز ویلز“ کا نام بھی اسی سلسلہ میں لیا جاسکتا ہے۔ اس نے اپنی تنقید کے بارے میں جو لکھا وہ گویا چند سطروں میں عمرانی تنقید کا خلاصہ ہے :

”میری یہ کتاب واضح اور تفصیل طور سے ڈکنز کی تحریروں اور ان تحریروں کے عہد میں پائے جانے والے رابطہ کو اجاگر کرنے کی سعی کرتی تھی۔ علاوہ انہیں اس کے اصلاحی نقطہ نظر..... وہ کن امور میں اصلاح کا خواہاں تھا۔ اس کے ہاں زندگی کے بارے میں جو انداز نظر ملتا ہے۔ اور وہ معاشرہ جس میں کہ وہ خود سانس لے رہا تھا، ان سب کے باہمی رابطہ کو اجاگر کیا جائے گا۔“

عمرانی تنقید کو خصوصیت سے تیر نظر رکھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ اگر ہر نوع کا ناول نہیں تو کم از کم سماجی مسائل سے بحث کرنے والے ناولوں یا انسانوں پر تنقید کے وقت سماجی عوامل سے چشم پوشی مگر اہل ہو سکتی ہے، نذیر احمد کا ابن الوقت ”مرزا رسوا کا آ مر او جان ادا“ پریم چند کی تمام تخلیقات، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کے افسانے اور عصمت چغتائی کا فیڑھی کبیر..... یہ اور اس نوع کے دیگر ناولوں یا انسانوں کا مطالعہ اس مخصوص سماج اور ماحول سے آنکھیں بند کر کے نہیں کیا جاسکتا، اگر خود نقاد کو سماج کے بارے میں کچھ نہیں معلوم تو وہ سماجی حقیقت نگار ہی ہو کہ کو کیا جانے ؟

ان مثالوں کا یہ مطلب نہیں کہ عمرانی تنقید صرف انسانی ادب ہی کے لیے راہنما بن سکتی ہے، ایسا نہیں، اور شعری تخلیقات کا بھی

اس کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے اور لیا گیا ہے۔ دبستانِ لکھنؤ کے شعراءِ مشنوی اور ریتی وغیرہ کے مطالعہ میں عمرانی تنقید سے خصوصی امداد مل جاسکتی ہے۔

الہامی سرچشموں کی تلاش :

رومانی تنقید

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے، اس لیے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ اس تحریک کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہو گیا۔ اب شے تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں، لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانفی طرزِ احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور بطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی، چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گھر ہیں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال

میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھ جائے جس کا عنوان یہ ہو :

”رومانی کون نہیں“ اور ”رومانیت کیا نہیں“

اردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگالی پر ہے۔ اس لیے اردو تنقید میں رومان اور رومانی ایسی اصطلاحات نے کافی سے زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں۔ اسی لیے انگریزی شاعر رومان ہے تو سجاد حیدر میسرور رومانی انسانہ نگار ہے، جب کہ نیا فتح پوری رومانی تھاؤ کہلا یا۔ ان پر یہ لبیل اتنی طویل مدت سے چسپاں کیے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے ہی نہ ہوں یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدرِ ظرفِ غائب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر دریافت کر رکھے ہیں۔ ویسے انگریزوں میں بھی ان الفاظ کی فرائی حیثیت برقرار ہے، یہی نہیں بلکہ علوم کے پچھلے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفہوم میں بھی وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے، جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے مندرجہ استعارات سے لگایا جاسکتا ہے چنانچہ اگر ایک طرف ایف ایل لوکس نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جینز نے لان جانی ٹس کو ! جب کہ ان دونوں میں صدیق کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد !

رومانیت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواب و جوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ

کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر داؤدِ تحقیق دی ہے، چنانچہ لوکس نے محولہ بالا تصنیف میں اس ضمن میں بیش بہا معلومات جمع کی ہیں، سو اس کے بقول :

”رومنہ انگریزی کے سقوط کے بعد جب دورِ انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی ”LINGUAS LATINA“ کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرضِ وجود میں آگئی جسے رومانی (”LINGUAS ROMANICA“)

کہتے تھے، اسی سے ”ROMANICE“ اور ”ROMANCE“ ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام ”ROMANZ“ تھا۔ بعد ازاں صوبائی زبان ”ROMANCE“ کہلائی، اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی ہی تھا، ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لیے یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں گئے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں منثر قصوں کے لیے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل بیان اور فینٹاسٹک تحریروں کے لیے استعمال ہونے لگا، چنانچہ اس دور کی رومانسک تحریریں باری بطور ہمنوق الطفرت عناصر پر مشتمل ہوتی تھیں۔“

اگر صرف لفظ رومانس کے ہر دم متغیر مفہام کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی بیان کرتی ہے۔ سترھویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ۱۶۳۸ء میں رومانس بطور جمہولی کہانی کے

ہے تو ۱۶۵۹ء میں رومانٹک بطور جنم لے کے ہے۔ جب کہ ۱۶۶۳ء میں رومانس جھوٹے کے لیے آیا ہے۔ علاوہ انہی ۱۶۶۲ "ROMANCIAL" ۱۶۵۳ "ROMANY" اور ۱۶۶۹ "ROMANTICAL" میں ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب پراسرار اور تخیل خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا، حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ ہونے والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب "STRANGE AS ROMANCE" عام استعمال ہونے لگا۔

چنانچہ پراسراریت اور تخیل خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گو تھک ویرانوں عجیب و غریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگردل محوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لیے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفہوم کا سلسلہ بھی دما رہا ہے۔

رومانیت کی وضاحت کے لیے اس کا باعموم کلاسیکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لیے ایک مخصوص اندازِ نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں صرف یہی کہا جاسکتا ہے دوسرے اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک تاریخ ہے،

غالباً سب سے پہلے گوٹے نے رومانیت و کلاسیکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا، اس کے بقول :

”رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت !“

تقابل بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین ہجوم کلاسیکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے۔ اور نہیں تو صرف یہی سمجھائے کو کہ کلاسیکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے، بالفاظ دیگر کلاسیکیت کو مشیت قرار دے کر بالفاظِ نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کیے جاتے رہے۔

گوٹے نے ایک موقع پر کہا تھا:

اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے۔ اور دراصل یہاں

ہونا ہی کلاسیکیت ہے؟

جب کہ کلاسیکیت کے برعکس سناں وال نے رومانیت کو آوازِ عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلاسیکیت کو کل کی چیز قرار دیا۔ اس کے بموجب اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں، اکثر ہیوگو نے کرامول کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں آزاد پسندی کے رجحانات کے مترادف گردانہ ارونک ٹیٹ نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے:

”عجیب و غریب، عام ڈگر سے ہٹ کر، شدید، اعلیٰ تر، انتہا پسندی اور انفرادیت ایسے خواص کی حامل تحریر رومانی ہے جب کہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی نیابت کرتی ہو؟“

اس بحث کو A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE کے مؤلفین

LOUIS CAZAMIAN اور EMILE LEGOUIS نے بہت

خوب صورتی سے سمیٹا ہے۔ ان کے بقول:

”کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسیکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود

کلاسیکیت کی موت نہیں آئی، کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لیے ہوتا ہے؟ (ص : ۹۵۸)

اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوئے :
 ”جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے۔ اسی طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے، اور اس کا احیاء درحقیقت ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے؟“ (ص : ۹۹۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہر ہٹ ریڈ نے پیش کی ہے اس کے خیال میں رومانیت کا اصول اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیر ی کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گھا کر آمیزت کرتے ہوئے نئے نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزو فن پارہ کہلاتا ہے۔ ”بلکہ بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیر ی کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

..... یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تنیم کے لیے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ

بدلتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصول نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن: (DRYDEN) اور جرمنی میں ولیکل مین (WICHELMAN)

نے سب سے پہلے یونانی اصول و ضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آواز و ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ڈیڈور تھ سے پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا، جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے ظلم سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا :

”ہمیں یونانی پارہ من شاعروں کی ضرورت نہیں، ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل

..... جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے..... کا پیرو ہونے

کی ضرورت ہے؟“

بلیک نے شاعری کو اہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی اظہار ہے زاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قائل ہونا، شاعری کو اہام قرار دینا اور اظہار کے لیے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بناء پر ناقدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے رہیں۔

جرمنی میں لیسنگ: (LIESING) بہت اہم تعداد تھا۔ اس نے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پاروں میں حسن ادا اور تاثیر کی خصوصیت پر بہت زور دیا۔ اس کے علاوہ گوٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ بھی شاعری کو اہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ڈیڈور تھ اور کوئرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا۔ اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے۔

ان دونوں کے اشتراک سے ۱۸۰۱ء میں "LYRICAL BALLADS" طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈزور تھ نے جن خیالات کا اظہار کیا۔ وہی اس تحریک کا منشور اور دہائی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے :

"شاعری تو ہی جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام ہے :

آج شاید یہ بات اتنی اہم محسوس ہو کہ اب ادب میں جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کو مستحسن خیال نہیں کیا جاتا۔ لیکن مخصوص موضوعات و مسائل کی دلدل میں چھنی انگریزی تنقید کے لیے یہ ایک بے حد زراعی تصور تھا۔ ورڈزور تھ کے موجب شاعر کو صرف خود پر ایک پابندی عائد کرنی چاہیے اور وہ یہ کہ اس کی شاعری قاری کے لیے غری مسرت کا باعث بنے۔ یہ ایک اور زراعی خیال تھا، کیونکہ اس سے ادب برائے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کڑی ضرب لگتی تھی، ورڈزور تھ نے اس امر کی وضاحت بھی کر دی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب نمن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرانما مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے اوداک کا ایک انداز ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی عظمت کے لیے بھی خراج تحسین ہے جو تصنع کے لہاوے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے۔ اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے ابتدائی مگر منظم اصول کے لیے بھی خراج تحسین کی حیثیت رکھتا ہے، جس پر انسانی فہم، احساسات اور محرکات کا انحصار ہے۔

ورڈزور تھ کے اس نظریہ کی اولیٰ اہمیت کو ٹیوڈویشٹر نے ان الفاظ میں

واضح کیا :

"ورڈزور تھ نے سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فادوئے اخلاقی پر پارہ حصول مسرت سے اخلاقی پرچار

کو خارج کر دیا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی حیثیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشا ماکوشی کا بھی امیر ہونے سے بچا لیا اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف "حسیاتی تصویر کشی ملتی ہے"۔

ڈیوڈ ڈیشنر نے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا،
جذبات اور ان کی پرداخت انسان کے لیے متبادل نہیں۔ کیونکہ ہمارے
یہ جذبات متبادل نہیں، بلکہ حصولِ علم کے لیے ایک ذریعہ ہیں۔ چنانچہ
جذبات، احساسات اور مسرت..... مناسب اور مفید حالات کے
تحت..... ہمارے لیے بہبود اور خیر کا باعث ثابت ہوتے ہیں اور
ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے
ہیں؟

الغرض! مسرت، حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے اور ڈیوڈ
نے اپنے پیش لفظ میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اب تک بطور خاص
توجہ دی گئی تھی مثلاً شاعر کیلئے؟ وہ کس نوع کے تخلیقی عمل سے گزر رہا ہے؟ اور
کس ذہنی حالت میں وہ مائل تخلیق ہوتا ہے؟ یہ ایسے سوالات ہیں جنہیں نفسیاتی
تفہیم میں اساسی حیثیت حاصل ہے۔ ورنہ روتھ نے شاعری کی زبان پر بطور خاص
زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات و احساسات اور ان کے اظہار
کے لیے چنی گئی زبان کے باہمی روابط کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ وہ چونکہ فطرت
اور تخلیق کا رکو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا۔ اس لیے اس نے فطرت کی مانند
سیدھی ساوی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی۔

سیونیل ٹیلر کو کورسج رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے قدیم ترین اور بقول ٹی ایس ایلیٹ "خطرناک ترین" ناقدین میں سے ہے۔ وہ بیک وقت ماہر لسان، شاعر، نقاد اور ڈرامازن نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا۔ اور ہر بہت رٹ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی ۱۰۰۰ اور ان پر مستزاد اس کی نشہ بازی !

کورسج کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغِ مسرت ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لیے صرف ابلاغ مسرت کی شرط لازم ہے جو نظم مسرت کے ابلاغ میں جتنی کامیاب رہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جاسکتی ہے۔ اس کی دانست میں نظم مختلف اجزاء کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس لیے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری کے لیے سامانِ مسرت بہم پہنچانے کا موجب بنے اس کے لیے شاعر کو زبان کی طرف بطورِ خاص توجہ دینی چاہیے۔ کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے ہی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے،

اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے :

”بہترین الفاظ کا استعمال نثر ہے، جب کہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے“

اسی لیے اس نے اعلیٰ شاعری کے لیے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو۔ اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شہرت سے گرا ہوا ہے۔ گو درڈزدرتھ کا پیش لفظ ”رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کورسج کی

مشہور تصنیف ۱۸۱۷ء "BIOGRAPHIA LITERARIA" رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زمرہ جادہ کتابیں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ کتاب اس کی وسیع ذہنی دلچسپیوں، جرمن فلسفہ سے شغف اور اس کی علمیت کا عطر قرار دی جاسکتی ہے۔ اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی ربط کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ نتیجہ میں ایک ایسی تصنیف معرضِ وجود میں آئی جس نے ابھی تک اڈلن کو مسکور یا بے نام کر رکھا ہے۔

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا :

اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور احمق تھا اور شاید حدودِ جدا بنار مل بھی، خود یہ کتاب شوق کو بھیڑ بھی کرتی ہے۔ اور بڑا ہی، اور اس لیے یہ دانش مندانہ بھی ہے، اور حماقت کی پلوٹ بھی ! اسی کتاب میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے، لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے اور یہ وہ صلاحیت ہے جس سے کوئٹج کی بے انگم زندگی یکسر عاری تھی ؟

صرف اسی رائے سے کوئٹج اور اس کی کتاب کی تراسی حیثیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، کوئٹج کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے اسے فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا اور اس نے اپنی مثال اور اپنی عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح اور ثابت کر دیا کہ نقاد کے لیے فلسفہ، منطق اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون سے بھی واقفیت لازم ہے۔ اس نے صحیح

مثنوی میں رومانی شاعروں کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر بھی منطبق کیا کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے۔ اس لیے اس کی دانست میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کے تخیل کی کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ پیش کرنا دراصل تنقید ہے۔ شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ لیکن پھر بھی ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے، جو ایک نوع کا مزاج ہے جب کہ نقاد تنقید کرتا ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے سو اس کے الفاظ میں :

”شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی“

نقاد میں خاقان سلیم اور شیخ فائق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہونی چاہیے۔ اور اسی لیے اس نے نقاد کیلئے علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو لازمی قرار دیا تھا، کیونکہ اس کے خیال میں ان ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے اپنے قارئین کی دہان تک رہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ برآ ہو سکے گا۔

کوئیرج نے جس انداز سے ایجنیشن اور فینش میں امتیاز کر کے ان کے بنیادی اوصاف کی نشاندہی کرتے ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو اجاگر کیا۔ اس کی اہمیت آج تک برقرار ہے، حالانکہ فلسفہ اور نفسیات میں بھی ان مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن کوئیرج نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی زندہ ہے۔

ان دونوں کے بعد شیخ تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جاسکتا ہے۔ اس پر بھی

ورژور تھ اور کوئٹج کے خیالات کا گہرا اثر تھا، چنانچہ اس نے بھی ان کی مانند الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات و احساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا، قیود بیان اور عروض وغیرہ کے سلسلہ میں اس نے بھی اپنی باغیانہ فطرت کا ثبوت دیا، اس کے خیال میں تخلیقی تخیل کا اظہار صرف LANGUAGE سے ہو سکتا ہے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایک ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا۔ گھور رومانی اور رومانی طرز احساس ایسے الفاظ پر قرار دہ گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات و احساسات پر ہر ضرور دیا گیا اس کا ردِ عمل خاصا شدید ہوا، چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی دبستانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ میتھو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی، اور مراٹھا پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید کا جمالیاتی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا۔ چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی۔ مارکسی تنقید تو طبعاتی کشش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور امیوں کو محذب شیشہ میں سے دکھاتی ہے۔ اس لیے وہ حصول مسرت کے نظریہ کو کیسے تسلیم کر سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ الہام، روحانیت، وجدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں، اس لیے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پھٹنے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے۔

ادھر مختلف ماہرین انسانی کیفیات کی تحقیقات نے انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات سے ادبی تنقید کو بھی بے حد متاثر کیا اس کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات ہم پہنچائیں، ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات، احساسات، رجحانات اور جذباتوں وغیرہ ایسی اصطلاحات سے شاعرانہ ہمارا سرایت ختم کر کے

ان کا علمی سطح پر مطلق کیا گیا، اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصولِ مسرت کو کھیتہ مسترد قرار دیا، مثلاً آئی اسے رچرڈز نے ایک نفسیات دان رابوٹ (RIBOT) کے حوالے سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مریضانہ رجحان ہے اور اگر اس کا ضبط ہو جائے تو فرد عام زندگی میں ہمیشہ پشیمانی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے "PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM" میں لکھا،

"اگر درودِ زور تھ اور کورسج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لیے مسرت کی جگہ کوئی اور معجزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے؟

اس کے بقول :

"یہ کہنا کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے، اتنا ہی احمقانہ ہے، جتنا یہ باور کر لینا کہ ریاضی دان حصولِ مسرت کیلئے مساوات حل کرتا ہے، دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی ہے، لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کارکردگی محض اسی لیے معرضِ وجود میں آئی تھی؟
اخلاقی سبق :

ایک عصر کا اہم دوسرے عہد کے لیے حماقت !

تاثرات کی تخلیق نو

تاثراتی تنقید^۱

یہ بالکل بجا ہے کہ اشیاء کا ان کے اصل روپ میں مشاہدہ مقصد تنقید ہے۔ اور ان کے اصل روپ کو دیکھنے کا مطلب ان کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار ہے :

والٹر پیٹر کا یہ قول اس امر کا غماز ہے کہ تاثراتی تنقید کو جمالیاتی تنقید کے غلو پسندی نے جنم دیا۔ جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کو خاص اہمیت دی جاتی تھی اور نقاد کے لیے ادب پارہ سے پیدا ہونے والے تاثرات کی تفہیم امداد کے بیان کو ضروری سمجھنے کے باوجود حسن کاری کے دیگر عوامل پر بھی خصوصی توجہ دی جاتی تھی..... بلکہ حسن کاری کے انداز کی تفہیم ہی تاثرات کا جواز بنتی تھی۔ اس کے برعکس تاثراتی تنقید میں سے تاثرات "خارج کر دیے جائیں تو باقی کچھ نہیں بچے گا۔"

تاثراتی تنقید کو ایک جدا گانہ دبستان کی حیثیت سے مشہور کرانے میں امریکی نقاد جونل سپنگارن (JOEL SPINGARAN) کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔

اس کی تحریریں سے یوں معلوم ہوتا ہے، گویا تاثراتی تنقید تمام دبستانوں کے خلاف رد عمل ہے۔ اس نے بیشتر دبستانوں پر طرح طرح کے اعتراضات کیے مثلاً، قدیم روایتی تنقید قاری کو شعری اصولوں اور ردیف و قوافی میں الجھا دیتی ہے تو تاریخی تنقید تخلیق کار کی شخصیت سے بہت دور لے جا کر زمانہ تخلیق میں گم کر دیتی ہے، جبکہ نفسیاتی تنقید تخلیق کار کے حالات ذہنی اور فنی کوائف میں اتنی دھنسی پیتی ہے کہ قاری کا ذہن شعرتہ جنم لینے والے تاثرات کی صحیح اور درست قبولیت سے محروم رہتا ہے، سپنگارن کو اس پر بھی سخت اعتراض ہے کہ تخلیقات کی تنہیم میں نقاد دیگر علوم سے کیوں باز رہے کیونکہ تخلیق کار کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث کرنا تاریخ اور عمرانیات کے طالب علم کا کام ہے نہ کہ ادبی نقاد کا؛ اسے تو بس ایک تخلیق دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسری تخلیق کی جنم دہی سے فن کا جہان نو تخلیق کرنا ہے اسی لیے تو اس نے اپنے طریقہ تنقید کو تنقید جدید اور تخلیقی تنقید سے موسوم کیا۔

اس نے اپنے ایک بہت ہی مشہور مضمون CREATIVE CRITICISM میں

ایک تاثراتی نقاد اور ایک ادو عانی "DOGMATIC" نقاد کے فرضی مکالمہ سے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی:

”میں تخلیق سے تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کر دیتا۔۔۔۔۔ ایک تاثراتی نقاد کے لیے صرف یہی منصب تنقید ہے، ایک تاثراتی نقاد اپنے طریق کار کی کچھ یوں وضاحت کرے گا۔“

”یہ ایک خوب صورت نظم ہے، فرض کیجئے شیلے سی PROMETHUS“

”ہے اس نظم کے مطالعہ سے میرے UNBOUND“

دل میں خوشی کی ترنگ پیدا ہوتی ہے۔ میری اسی مسرت میں نظم پر فیصلہ نہ پاں ہے۔ اب بھلا اس سے بڑھ کر بہتر اور کون سا معیار پیش کیا جاسکتا ہے؟ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے، میں تو صرف یہی بتا سکتا ہوں کہ اس نے مجھے کیسے متاثر کیا۔ اور پھر مجھ میں اس کے مطالعے کن تاثرات نے جنم لیا۔ دیگر حضرات اس سے اور نوعیت کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے اپنے مخصوص انداز سے کریں گے۔ اور میری مانند انہیں بھی ان تاثرات کے اظہار کا حق ہے؟

اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ ہنات خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کر لیں گے، بس! تنقید کا یہی فن ہے اور اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہے۔ ... اور اسی لیے اس نے اسے تخلیق تنقید کہا تھا۔

اس انتہا پسندی سے قطع نظر اگر عمومی لحاظ سے دیکھا جائے تو تنقید سے تاثرات کبھی بھی خارج نہیں رہے اور نقاد کی فاقی پسند و ناپسند ہر حال میں اپنی جھلک دکھا جاتی ہے، پھر بعض نقادوں نے اپنے تاثرات پر خصوصیت سے بھروسہ بھی کیا ہے۔ چنانچہ ڈیوڈ ڈویشیز (DAVID DAISCHES) نے چارلس ایمب

(CHARLES LAMB) - ولیم ہیزلٹ (HAZLIT) -

ڈی کوئینس (DE QUENCY) - گوٹے (GOETHE) - کارلائل

(CARLYLE) - اور اناطول فرانس (AMATOLE FRANCE) -

دغیرہ کئی معروف نقادوں کے یہاں تاثرات کی خصوصی ترجیح کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ سبھی اس بنا پر پسندگراں کی مانند تاثراتی نقاد نہیں کہلا سکتے کہ انہوں نے محض تاثرات کو اپنی تنقید کی بنیاد یا نظام فکر کا مرکز نہیں بنایا بلکہ تاثرات کو

اصول و قوانین اور فنی خوبیوں کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی۔ یوں انکی تنقید محض دل کی ترنگ اور موج میلے سے بلند ہو کر فنی قیود کے سانچہ میں ڈھل کر نکھری، تاثرات اس میں غاذہ کا کام تو دے سکتے ہیں، روح کا ہرگز نہیں۔

سپنگاراں کے بعد جان کرو پرنسٹن (JOHN CROWE RANSOM)

کا نام خصوصی تذکرہ چاہتا ہے۔ جس نے سپنگاراں کی وضع کردہ اصطلاح تنقید جدید کی اس سے بہتر طور پر تعریف اور وضاحت کرتے ہوئے اسے تنقید کا ایک نیا نظم فلسفہ قرار دیا۔ اس کے خیال میں ادب کا مطالعہ ایک مخصوص نوعیت کا تجربہ ہے۔ یہ تجربہ آپ اپنا انعام ہے۔ اس لیے اسے مقصود بالذات سمجھتے ہوئے دیگر اخلاقی، تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی امور سے خلط ملط نہ کرتا چاہیے، ورنہ ان کا پوچھل پن ادب سے وابستہ تجربے کے حسن کو داغدار کر دے گا۔ اس کے بموجب اپنی نوعیت کے لحاظ سے شعری تجربہ ایسا منفرد اور کیتا ہوتا ہے کہ اسکی سالمیت کے لیے اس کا دیگر امور پرستی سے مادی ہنا ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے ایک مقالہ "POETS WITHOUT LAURELS" میں ادب سے وابستہ اخلاقی مقاصد کی تکذیب کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا،

”ابھی تک بالعموم یہ تسلیم نہیں کیا جاتا کہ ایک جمالیاتی تجربہ اخلاقی امور یا افادہ بخش مقاصد سے بلند رہتے ہوئے اپنی ذات ہی میں ایک واحد اور مکمل تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن آج کا شاعر شہود سے اس امکان سے اظہار دلچسپی کرتا ملتا ہے۔ چنانچہ اس نے خالص جمالیاتی اور فن کا مانہ تاثرات کے تحفظ کی خاطر ہر نوع کی سماجی و تاریخی سے خود کو بری الذمہ قرار دے لیا ہے۔ اب شاعر اپنے ... (شعری) پیشے کی حد تک مقاصد خدا یا مادر وطن، سب سے

لا تعلق ہے اور اس طرح اپنی علیحدگی اور لاتعلقی کی بنا پر اس نے اپنے فن کی تطہیر کر لی آٹھ

اس مقالہ میں اس نے ان شعراء کی دل کھول کر حمایت کی، جنہوں نے شاعری کو تمام مقاصد سے آنا دکر لیا۔ وہ ایسی شاعری کو خالص شاعری قرار دیتے ہوئے یوں رقمطراز ہے:-

”یہ سوائے شاعری کے اور کچھ بھی نہیں۔ یہ شاعری ہر نئے شاعری ہے اور اس سے کوئی اخلاقی درس حاصل نہیں کیا جاسکتا، لیکن ایسی شاعری کے بارے میں یہ طے شدہ تھا کہ اسے قبول عام کا تاج نصیب نہ ہوگا۔ قدیم ادب کے دلدادہ قارئین کے لیے ادب میں اخلاق اور جمالیات محرکات کی صورت اختیار کر جاتے ہیں جبکہ صرف خالص جمالیاتی اثرات کا خواہاں ہی جدید شاعری کا گاہک بن سکتا ہے،

جدید شاعر تو خود بھی صرف شاعر ہی بن کر رہنا چاہتا ہے۔“

اس دبستان کے ان دو اہم ترین نقادوں کے خیالات سے تاثراتی تنقید کی اساسی خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ یہ دبستان غالباً تمام تنقیدی دبستانوں میں سب سے زیادہ مزاحمی ہی نہیں بلکہ سبھی دبستانوں سے وابستہ نقادوں نے اس کے خلاف آواز بلند کرنے میں کوئی بھی کسر نہ چھوڑی۔

مثلاً مارکسی نقاد اسے سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری پر محمول کرتے ہیں کیونکہ اگر تنقید محض انفرادی تاثرات ہی کے ابلاغ کا نام ہو تو ادب طبقاتی کش مکش

میں اپنا جائز گوارا داناہیں کر سکتا۔

بحیثیت مجموعی تاثراتی تنقید کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں ادبی تنقید کے بنیادی مقصد یعنی ادب میں تعینِ تقد کو تسلیم نہیں کیا جاتا، اگر ادب کو محض تفننِ طبع کا ذریعہ سمجھتے ہوئے اس سے اندر تاثر کی توقع رکھی جائے پھر تو تاثراتی تنقید اپنے وجود کا جواز مہیا کر دیتی ہے، لیکن ادب سے محض تاثرات کے علاوہ اور تو قعات کی وابستگی پر یہ تنقید بہت محدود ثابت ہو کر ناقص رہتی ہے۔ علاوہ انہیں کسی عمومی معیار کے فقدان کی بنا پر ہر نقاد بقدرِ بہت اوست، مختلف انواعِ تاثرات کو جیسے چاہے بیان کر سکتا ہے، جس کے نتیجہ میں ایک ہی فن پارہ کے بارے میں اچھے بُرے اور متناقض تاثرات سے قاری فن پارے کو سمجھنے کے بجائے مزید الجھنوں کا شکار ہو سکتا ہے۔

سچ نگاراں اس امر پر بہت زور دیتا ہے کہ تاثراتی نقاد کو خیالات کی صحت یا غلطی کی طرف توجہ مبذول کرنے کی کوئی ضرورت نہیں، خیالات کی پرکھ نقد داناہیں فلسفی کا کام ہے، گو یا تاثراتی تنقید میں مواد کی کوئی اہمیت نہیں لیکن باشعور نقاد کے لیے یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ زندگی کے کسی مسئلے کے بارے میں سرے سے کوئی رائے ہی نہ رکھتا ہو، اگر ادب میں ابلاغ ہے تو وہ یقیناً کسی باتِ انہیال تجربہ یا پھر کسی نقطہ نظر کا ابلاغ ہو گا۔ اس لیے کوئی بھی باشعور قاری یا نقاد محض ان تاثرات پر جو کہ ادب پارہ کے وقتی اثر کی بنا پر زیادہ شدید ہو سکتے ہیں، کیسے بھروسہ کر کے اور صرف انہی کے انہار کو کیونکر تخلیقی تنقید قرار دے سکتا ہے؟ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ نقاد یا قاری، اپنے شعور مطالعہ اور زندگی کے مشاہدے وغیرہ سے چشم پوشی کر کے صرف مصنف کی ہمنوائی میں ادب پارہ کو قبول کر کے اپنے تاثرات بیان کر دے۔

اس لحاظ سے تو خود ادبی تنقید کی اہمیت، منصب اور افادیت بھی خطرے میں پڑ جاتی ہے جو تنقید ہنگامی تاثرات کی پیداوار ہو، اس سے بھلا افادیت کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے؟ پھر تاثرات خوشگوار ہی جاتے ہیں۔ اب ایک اعلیٰ فن پارہ اگر خوشگوار تاثرات پیدا کرنے میں ناکام رہے تو اس کا تاثراتی تنقید میں کیا مول پڑے گا...؟

علیم الدین احمد نے اردو تنقید پر ایک نظر میں "فراق گودکھپوری کی اندازہ پر بحث کرتے ہوئے تاثراتی تنقید" کی شدید مخالفت کرتے ہوئے لکھا،

"تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے، انگریزی میں پٹریف اس رنگ میں تنقید کس تھی اور کچھ دنوں تک یہ رنگ کافی مقبول ہو گیا تھا، لیکن بہت جلد یہ حقیقت ظاہر ہو گئی کہ یہ غیر ذمہ دارانہ قسم کی چیز ہے۔ اس میں لکھنے والا اپنے ذاتی تاثرات کا بیان کرتا ہے جن کو اس منی کا روائے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا جس کے متعلق وہ لکھتا ہے۔ یہ تاثرات لکھنے والے کی شخصیت، اس کی وماغی ساخت، اس کی معلومات، اس کی سلامت روی اور اسی قسم کی بہت سی متعلق اور غیر متعلق چیزوں سے وابستہ ہوں گے۔ پھر کسی دو شخص کے تاثرات ایک طرح کے نہیں ہوتے۔ معلوم نہیں آپ نے پٹری کی مونا لیزا پر تنقید "پٹری ہے یا نہیں۔ یہ تاثراتی تنقید کی اچھی مثال ہے۔ آپ کو بہت کچھ لکھنے والے کے متعلق تو معلوم ہو جاتا ہے۔ لیکن مونا لیزا کے متعلق کچھ بھی نہیں، صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ پٹری کو یہ تصویر پسند تھی اور اس نے اس کے جذبات کو بھڑکایا تھا۔ وہ اپنے معافی مونا لیزا میں پرتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ اس تصویر کا مخصوص حسن کیا ہے اور اگر یہ تصویر اچھی

ہے تو کیوں انجی ہے؟ اور پھر وہ اس کی تکنیک کے بارے میں بھی کوئی
 تشفی بخش بات نہیں کہتا۔ تاثراتی تنقید کی یہ خصوصیت کہ اس
 کا مرکز نقاد کی شخصیت ہوتی ہے۔ منی کا رنامہ نہیں ہوتا، اس میں تعلق
 ہوتا ہے، بے تعلق نہیں ہوتی، اس میں تاثرات کا دھندلکا ہوتا
 ہے۔ سمجھ بوجھ کی روشنی نہیں ہوتی، فوری جذبات کا ابھار ہوتا ہے
 زوجی توازن نہیں ہوتا، ضبط نہیں ہوتا، احتیاط نہیں ہوتی، اس
 میں اضطرابی کیفیت ہوتی ہے۔ باقی رہنے والا احساس حسن و خیر و
 صداقت نہیں ہوتا؟ (ص : ۵۳۰-۳۵۲)

ایک اور موقع پر حکیم الدین احمد نے اس خیال کا اظہار کیا ہے،
 ”جو تاثراتی تنقید کو اصل تنقید سمجھتا ہے، وہ صیح معنوں میں نقاد
 نہیں ہو سکتا؟“ (ص : ۳۵۲)

اردو تنقید کی تاریخ میں بھی تاثراتی تنقید کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر
 آجاتی ہیں، سب سے پہلے تو اردو میں داد دینے کی وہ روایت ہی
 موجود ہے جس کا سلسلہ مشاعروں سے شروع ہوا تھا، اس روایت
 کے اثرات تذکروں میں بھی ملتے ہیں۔ اور دوسرے نقادوں پر بھی اس
 کا اثر ہے، حالی، شبلی شمس کے یہاں کہیں کہیں اس کے اثرات موجود
 ہیں ان کی تنقید میں بھی داد دینے کا پہلو ملتا ہے، لیکن ان کے بعد
 سب سے زیادہ جن نقادوں کے یہاں خصوصیت نمایاں ہے وہ امداد
 امام اشراور مہدی افادی ہیں، مہدی افادی کی تنقید کو مجنوں گو کہ پیر
 نے پیٹر کی طرح ارتسائی (تاثراتی) بتایا ہے، امداد امام اثر کا بھی یہی
 انداز ہے، انہوں نے صفحے کے صفحے اس کے لیے وقف کر دیے ہیں، ان

کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمن مجنوری کی تنقید میں بھی اسی رنگ کی جھلکیاں مل جاتی ہیں؟ لے

ان ابتدائی مثالوں سے قطع نظر مجنوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری کے ہاں تاشراقی تنقید کا رنگ صحیح معنوں میں چمک رہا ہے۔ ان دونوں نے اپنی تنقید کی ابتداء تاشراقی تنقید سے کی لیکن کیونکہ چلتے چلتے شعور تھے۔ اس لیے زمانے کے بدلتے رجحانات کا احساس ہونے پر تائب "بھی ہو گئے۔ خصوصیت سے مجنوں گورکھپوری پر اس کا رد عمل زیادہ شدید ہوا اور جب انہوں نے مارکسی تنقید اپنائی تو خیالات میں ایسا تغیر آیا کہ تنقیدی حاشیے "اور ادب اور زندگی" کے مجنوں میں زمین و آسمان کا فرق معلوم ہوتا ہے۔

اردو میں تاشراقی تنقید کے ضمن میں فراق کی "اندازے" غالباً سب سے معروف تنقیدی کتاب ہے۔ اس کے پیش لفظ میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہ سب نگار کی بازگشت معلوم دیتے ہیں :

تیسری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو فردی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اشارات قدما کے کلام کے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردے پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے، میں اس کو خلافت تنقید یا زندہ تنقید سمجھتا ہوں " لے

اسی طرح محمد حسن عسکری بھی اس سے خاصے متاثر رہے ہیں، چنانچہ ستارہ یا

بادیان سے پہلے یعنی انسان اور آدمی میں وہ تشراتی تنقید کے بہت قریب نظر آتے ہیں، کتاب کے پیش لفظ کا اختتام ان سطور پر ہوا ہے :

”چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو رد عمل پیدا ہوا ہے ۔ میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں ، یہ رد عمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابل قبول ہے ، اس کا خیال رکھنا میرے لیے قطعی غیر ضروری ہے بلکہ اگر میں اس کا خیال رکھ کر لکھنے لگوں تو میری حیثیت ایک لکھنے والے کی نہیں رہے گی ، کچھ اور ہو جائے گی ؟“

۱۔ ”انسان اور آدمی“ ص : ۱۰

تھن اور تھن کلاسی کا مطالعہ

جمالیاتی تنقید

جمالیاتی تنقید اور اس کے اصولوں کا جائزہ لینے سے پیشتر جمالیات کا اجمالی مطالعہ ضروری ہے، کیونکہ خاصے طویل عرصہ تک شاعری اور فنونِ لطیفہ کی تنقید جمالیات کے اہم ترین مباحث میں سے رہی ہے۔ جمالیات کا مطالعہ اس لیے بھی سودمند ہوگا کیونکہ ہم نے اپنی تنقید کے معانی اور ان سے وابستہ مسائل و مباحث پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالنی سی نہیں بلکہ ان کے پیدا کردہ نزاعات کی اب بھی قصرِ تنقید میں بازگشت سنی جاسکتی ہے۔ ڈیوکر ایٹس پہلا فلاسفر ہے جس کے اقوال میں ہمیں جمالیات پر اشارات ملتے ہیں، لیکن اس کے افکار میں جمالیات کو اساسی اہمیت حاصل نہ تھی، اس لیے اس

نے جمالیات کو مضبوط طریقے سے پیش کرنے کی کوشش نہ کی۔ یہ تو افلاطون تھا جس نے اس کی ایک باضابطہ پیشیت متعین کی۔ جمہوریہ اور "PHAEDRUS" میں اس نے جمالیات سے وابستہ اصول و قوانین کو مدون کیا ہے۔ افلاطون کے ضمن میں ایک امر ذہن نشین رہے کہ وہ مبلغ عینیت (IDEALISM) ہے۔ اس کے بقول یہ دنیا، اس کی موجودات اور مظاہر کائنات، نامکمل اور خام حالت میں ہیں، یہ عکس ہے اس عالم کا جو ماورائے کائنات ہے جہاں کی ہر چیز مکمل اور نامکمل ہے۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ اس نامکمل کائنات میں ہمیں حسن و جمال کی اصل اور مکمل حالت نہیں مل سکتی کیونکہ یہ تو غفل ہے۔ اس حسن کا جو دستور ہے۔

فلاطینوس نے افلاطون کے تصور حسن کو اور بھی پیچیدہ اور ادق بنا دیا۔ اس کے نزدیک انسانی روح نے اس عالم آب و گل میں آنے سے پہلے آسمانوں پر ازلٰی حسن کی جھلکیاں دیکھیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس کی گہرائیوں میں جذب ہو کر رہ گئیں۔ اس لیے انسان دنیا میں اس ازلٰی حسن کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اگر اے کہیں حسن "نظر آتا ہے تو وہ اس مشابہت کی بنا پر ہے جو آسمانی اور دنیاوی حسن میں ایک رشتہ مماثلت قائم کرنے کا باعث بنتی ہے۔... فلاطینوس کے نظریہ جمال کی اس بنا پر اور بھی اہمیت ہے کہ اس کے نظام فکر یعنی "نوفلاطونیت" نے متصوفانہ نظریات کو بے حد متاثر کیا۔

ڈیوکرٹیس اور سیراکلیٹس کی تعلیمات سے جو بوستانِ فلسفہ قائم ہوئے وہ

لحہ۔ یہ وہی فلاسفر ہے جسکے مقولے کا لفظی ترجمہ علامہ اقبال کا یہ مشہور مصرع ہے :

ثبات ایک تئیر کو ہے زمانہ میں

ہمیشہ آپس میں دست و گریباں رہے۔ ان میں سے فلسفہ نشاط پرستی یا مسرت کوئی کے مہلقین میں سے لپٹی کیورس بہت مشہور ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد عقل و شعور کی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کر لینے کے بعد تکمیل خواہشات ہے۔ یہ زندگی میں کسی بلند نصب العین اور اعلیٰ مقصد و حیات کے قابل نہ تھے۔ ان کے لیے وہ کام حاصل فریست ہے جو زیادہ سے زیادہ لذت پہنچانے کا وسیلہ ہے، اس کے برعکس دوسرا دبستان انسانی خواہشات اور احساسات کے دھج سے منکر تھا، ان کے خیال میں انسان کو ایسی زندگی چاہیے جس میں خواہشات اور احساسات کے پیدا کردہ آشوب نہ ہوں، انسان کو عقل و دانش اور پختہ فہم کے زیر اثر اپنے لائحہ عمل اور ضابطہ حیات کی تشکیل کرنی چاہیے۔

یہ دونوں دبستان ہی انتہا پسند تھے۔ اس لیے اگر اپنے جمالیات کی اہمیت پر زور دیا تو دوسرے نے سرے سے اسے زخویر اعتدال نہ سمجھا۔ ایک کے لیے چونکہ حسن یا خیر مسرت اور انبساطی کیفیات کا سرچشمہ تھا، اس لیے اس نے اسے بنائے فریست قرار دیا، جب کہ دوسرے نے اسے اس وجہ سے قابل مذمت گردانا کہ یہ عقل و اوراک سے ماورئی ہے۔

ان دونوں انتہا پسند مذاہب مثالوں سے قطع نظر عام یونانی فلاسفروں اور خصوصاً "STOICS" کا رجحان یہ رہا ہے کہ خیر حسن ہے۔ ان کے نزدیک ہر حسین شے عامل خیر بھی ہے۔ وہ تصور بھی نہیں کر سکتے کہ حسن شر کا باعث بھی ہو سکتا ہے، کیونکہ حسن تو اتنا لطیف ہے کہ وہ کثافت شر کا تحمل ہی نہیں ہو سکتا بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جس کے پاس نظارہ جمال کے لیے آنکھیں نہیں وہ مکمل انسان

ہی نہیں، اس سے نیکی کا سوز ہونا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم مشکل ضرور ہے۔ وہ انسان جس کے کان نغماتی آہنگ کے لیے بہرے ہوں، اسے مجرمانہ ذہنیت کا حامل سمجھا جاتا۔۔۔۔۔ یہی نظریات مشہور یونانی المیہ نگار سوفوکلز کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ اس عقیدہ کا حامل ہے کہ مظاہرندیت ہی سے نیکی حسن کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔۔۔۔۔ اس کا اظہار اس نے اپنی اکثر تصانیف میں کیا ہے۔

گو حسن اور اس کے بوقلموں مظاہر انسانی زندگی کو کسی نہ کسی طریقے سے متاثر کرتے رہتے ہیں مگر اب تک اس کی ماہیت کا تجزیاتی مطالعہ نہ کیا جاسکا اور اس لیے اس کی جامع تعریف نہ کی جاسکی، گو اسے خالص جسمانی نقطہ نظر سے لے کر متوازن نظریات تک پرکھنے کی کئی کوششیں کی گئیں، اور خواب چرانی کی مانند اس کی بھی سہرا تعریفیں کی گئیں لیکن بات بن نہ سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیکی، شرم، محبت وغیرہ کی مانند حسن بھی ایک مجموعی کیفیت ہے، ارسطو نے استنباطی منطق میں تعریف کے لیے جو تعداد وضع کیے ہیں، ان کا اطلاق ان مجموعی کیفیات پر نہیں ہوتا، جس طرح ہم رنگوں کے جی تاثر کو محسوس کرنے کے باوجود سرخ، نیلے یا زرد رنگ کی تعریف نہیں کر سکتے۔ اسی طرح ان مجموعی کیفیات کے ذہنی اور نفسی رد عمل کی خواہ وہ انسانی شخصیت کے مرکز کا توازن ہی کیوں نہ درہم بہرہم کر دیں، تعریف کرنا آسان نہیں، یہ انسان کی قسمتی ہے کہ وہ حسن کو دیکھے، اس کی ساحرائے کیفیات سے مدہوش ہو مگر احساسات کو شرمندہ الفاظ نہ کر سکے، اس لیے جو تعریفات حسن ملتی ہیں، وہ محض الفاظ کی شعیبہ بازی ہیں۔

اب اساسی اہمیت رکھنے والا ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ حسن انسان کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ کیا وجہ ہے کہ گلاب کا پھول، مدد، ہمدردیت، ہکشاں، دھنگ، سرخ لب، نیل آنکھیں، شفق، چہرے میں متاثر کرتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ حسن اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان جو رشتہ ہے اسے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہم حسن میں ایک پراسرار یگانگت یا کشش محسوس کرتے ہیں۔ اس یگانگت یا کشش کے باعث ہم حسن میں دلچسپی محسوس کرتے ہیں۔ یہاں پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ دلچسپی کس چیز کی پیداوار ہے..... یہ دلچسپی تخیل کی پیداوار ہے۔

تخیل کی تعریف بلکہ تشریح کو لریج نے یوں کی ہے :

”یہ اجزاء کو ترکیب دینے والی سحر آفرین طاقت ہے۔ اسی کا کرشمہ ہے کہ متضاد اور غیر متوازن چیزوں میں توازن اور میل کی جلوہ گرمی ہے اس کے فیض سے پرانی اور جانی ہوئی چیزوں میں شگفتگی کی ہر دوڑ جاتی ہے۔ اور جذبات میں معمول سے زیادہ جوش کے ساتھ امن و سکون بھی نظر آتا ہے۔ تیز و زندہ فہم، نگہ سے اور پر جوش جذبات اور امنگوں پر مستحکم اختیار بھی اس کی دیانت ہے۔ یہی مترنم سرور کا احساس ہے۔ یہی طاقت کثرت کو وحدت میں تبدیل کرا لیتی ہے۔ یہی بناوٹ اور تصنع..... کو ایک زبردست خیال یا جذبہ کے زیر اثر کرتی ہے، اور کہیں تغیر پیدا کرتی ہے؟“

کو لریج نے جو کچھ شاعرانہ زبان میں بیان کیا ہے، اس کو ہارڈ وی دارن و مرتب لذت نفسیات نے چند الفاظ میں یوں ادا کر دیا ہے :

”حال کے تجربہ میں..... نئے رشتوں کے ساتھ..... ماضی کے مواد کے استعمال کا نام تخیل ہے؟“

جب ہم اشیا کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو بھی ملو کر لیتے ہیں۔ ہم بعض چیزوں کے خواہاں ہیں جو ہمیں حاصل تو نہیں لیکن جب

ہم ان سے ملتی جلتی چیز دیکھ لیتے ہیں تو اس کے بے کشش محسوس کرتے ہیں۔ وہ ایک
 رشتہ جو خوارچی حسن اور ہمارے درمیان ایک وسیلہ کا کام کرتا ہے
 واصل ہماری اپنی تخلیق ہوتا ہے۔ یہ تو ہمارے ذہن ہی عکس ہے جو چیز کو
 حسن عطا کرتا ہے۔ حسن اس چیز میں پوشیدہ نہیں کیونکہ ہوسکتا ہے کہ کسی
 دوسرے کے لیے اس میں کوئی کشش نہ ہو۔ اسی لیے تو میلی کو بیٹوں کی آنکھ سے
 دیکھنا پڑتا ہے۔ جب بعد میں ہم اسی شے سے دور ہوتے ہیں۔ تو اس کا تخیل بیوٹی
 قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور تخیل میں جتنی لطافت اور بلندی ہوگی وہ پیکر
 اتنا ہی صاف اور ارفع ہوگا بعد ازاں جب اس سے ملتی جلتی چیز ہمیں کہیں
 اور نظر آئے گی اور اس ہیوٹی کو جب ہم اس پر منطبق ہوتا دیکھیں گے تو ہمیں
 ایک خاص قسم کی مسرت محسوس ہوگی اسی کو احساس جمال سے تعبیر کیا
 جاتا ہے اس کے بعد اس چیز کی عدم موجودگی میں ہم تخیل کی اسلحہ سے اس چیز
 کے خطوط پر ایک نیا ہیوٹی بناتے ہیں۔ جو گزشتہ شے کے حسن کے تمام تاثرات
 رکھنے کے ساتھ ساتھ زیادہ لطیف، زیادہ بلند اور زیادہ ارفع ہوتا ہے۔ یوں
 اب جو چیز حسین نظر آئے گی۔ وہ اس ہیوٹی پر منطبق ہوگی۔

اس سے ایک نکتہ اور بھی واضح ہوتا ہے کہ انسان میں احساس جمال ارتقاء
 پذیر رہتا ہے اور ذوق جمال بلند سے بلند تر کی طرف مہم پرواز رہتا ہے۔ مولانا
 حالی کا ایک شعر بڑی خوب صورتی سے اس کی وضاحت کرتا ہے،

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

اب دیکھتے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں ؟

اس ہیوٹی کا اظہار جب رنگ و نقشہ کی صورت میں ہو تو فن جنم لیتا ہے،
 مولانا یزاکي مسکراہٹ میں جو دل موہ لینے والی کیفیت ملتی ہے وہ کس دنیاوی

عدوت میں نہیں مل سکتی، واضح رہے کہ لینا رڈو آٹھ سال کی سنی مسلسل کے بعد اس کی مسکراہٹ کینوس پر منتقل کرنے میں کامیاب ہوا تھا، مونا شاوی شدہ تھی لیکن اس کے خاندان کو کبھی بھی اس کی مسکراہٹ میں وہ پراسرار کشش محسوس نہ ہو سکی، جسے لینا رڈو اور اس کے بعد آج کے لوگ محسوس کرتے آتے ہیں۔

حسن کی ہمہ گیر اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اخلاقیات بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکی، قدیم یونانی فلاسفوں کا تو ذکر ہو ہی چکا ہے، ان کے بعد ہی یورپ میں جمالیاتی وجدانیت کا مدرسہ فکر ملتا ہے، اس کے بانی پیمپین اور شین فیٹری تھے۔ ان دونوں نے جمالیات کی روشنی میں اخلاقی قواعد بنانے کی کوشش کی، چنانچہ انہوں نے جمالیاتی حسن کی بنیاد پر اخلاقی حسن کی اصطلاح وضع کی، اس سلسلہ میں شین فیٹری کا یہ قول قابل غور ہے :

”حسن ہم آہنگی اور تناسب (ترتیب) کا نام ہے، مناسب اور ہم آہنگی

ہی حامل صداقت ہیں، اور جہاں اجتماع حسن و صداقت ہو، وہیں

نیر ہے“

حسن کو شروع ہی سے اتنا بلند، اتنا لطیف اور اتنا منور سمجھا جاتا رہا ہے کہ اسے کسی مقصد کے لیے استعمال کرنا یا اس میں پہلوئے استفادہ تلاش کرنا میسر نہ سمجھا جاتا رہا ہے، اسے قدر بلا واسطہ (INTRINSIC VALUE) کا حامل قرار دیا گیا، حسن بذاتِ خود ایک مقصد ہے، مگر کسی اور مقصد کے لیے اسے ذریعہ نہیں بنایا جاسکتا، یہ احساسات کو بالیدگی بخش سکتا ہے، روح کو سرخوشیوں سے مالا مال کر سکتا ہے، کیفیات کو ایک انبساطی رنگ عطا کر سکتا ہے، ذہن کو ان دیکھی رشتوں کی سیر کرنے پر قادر ہے، گمراہی سے اتقصادی افادہ کی توقع رکھنا یا اسے معاشی نقطہ نگاہ سے پرکھنا اس کا خون کر دینے کے مترادف ہے..... اور شاید اسی لیے

برگ نے جمالیات ہوائے جمالیات کا نعرہ بلند کیا تھا۔

جمالیات کے اس اجمالی مطالعہ کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کریں تو ایک بات آغاز ہی میں واضح نظر آتی ہے وہ یہ کہ یوں تو تنقید کا ہر طریقہ کسی نہ کسی حد تک اظہار و بلاغ میں دلکشی پیدا کرنے والے ذرائع کے حسن و نتیجہ کی چھان پھٹک کرتا ہے، لیکن جمالیاتی تنقید..... تنقید کے دیگر دبستانوں سے اس بنا پر ممتاز ہو جاتی ہے کہ اس میں حسن اور حسن کا روی کے مطالعہ کو تنقید کی اساس ہی نہیں تصور کیا جاتا بلکہ ان کے علاوہ اور کسی چیز کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا۔ اسی لیے تو ایک جمالیاتی نقاد ادبی تخلیقات میں حسن اور دلکشی پیدا کرنے والے خصائص کے تجزیہ اور محاکمہ ہی کو اولین اور اساسی اہمیت دیتا ہے۔

جمالیاتی تنقید کی اصطلاح معروف تو بے حد ہے لیکن زیادہ تعریف نہیں، حالانکہ فلسفہ حسن فلسفہ اور حسن اتنا ہی تعریف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود جمالیات کی اصطلاح کی عمر کوئی دو سو برس بنتی ہے۔ بام گارٹن (۱۷۱۳-۱۷۸۵ء) نے سب سے پہلے "AESTHETICS" جمالیات کی اصطلاح وضع کی تھی۔ یہ اصطلاح زیادہ پرانی نہ ہے، لیکن اس کے الفاظ بے حد قدیم ہیں کہ یہ جن دو یونانی الفاظ کی مرکب ہے، ان کا مطلب ایسی شے ہے جس کا حواسِ خمسہ سے ادراک ممکن ہو لیکن حاکم نے خود کو ان کے لغوی مطلب تک محدود نہ رکھتے ہوئے اس اصطلاح کو کئی طور سے فلسفہ جمال کے لیے استعمال کیا۔

اس اصطلاح کے اردو ترجمہ یعنی جمالیات کے ضمن میں مجنوں گورکھپوری کا

یہ بیان قابل توجہ ہے :

اردو پڑھنے والوں میں ایسوں کی کافی تعداد نکلے گی جو اس اصطلاح

اور اس کے مفہوم کو اچھی طرح نہ سمجھ سکیں۔ اس لیے کہ یہ اصطلاح

علمی ہے اور علمی اصطلاحوں سے کسی ملک اور کسی زبان میں بھی ہرگز لری اور باتاری مانوس نہیں ہوتا۔ جس انگریزی لفظ کے جواب میں یہ اردو لفظ گھڑا گیا ہے۔ اس کا یہ صحیح مترادف نہیں ہے۔ انگریزی زبان میں "AESTHETICS" جمالیات سے کہیں زیادہ جامع اصطلاح ہے "AESTHETICS" کے لغوی معنی ہر اس چیز کے ہیں۔ جس کا تعلق جس سے اور بالخصوص جس لطیف سے ہو۔ اس اعتبار سے اگر اردو میں ترجمہ کیا جائے تو "AESTHETICS" کے لیے "حیات" یا "وجدانیات" یا "ذوقیات" بہترین اصطلاح ہوگی۔ "حیات" سے یہ مفاد ہوتا ہے کہ یہ نفسیات کی کوئی شاخ ہے جس کا تعلق انسان کی قوت حین اور اس کے محسوسات سے ہے۔ اور "وجدانیات" سے ذہن معانی تصوف کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اور قیاساً اس سے الٹائی یا حالی کیفیات کے معنی نکلتے ہیں اور "ذوقیات" کچھ غیر واضح اصطلاح ہو کر رہ جاتی ہے۔ "AESTHETICS" کا موضوع حسن اور فنون لطیفہ ہے۔ اول اول ہیگل نے اس لفظ کو فلسفہ و فنون لطیفہ کے معانوں میں استعمال کیا۔ اسی رعایت سے عربی اور اردو میں اس کا ترجمہ جمالیات "کیا گیا"۔

جمالیاتی تنقید کی اساس ان مظاہر حسن کے اور رک پراسنوا اور بھی جانی چاہیے۔ جن کا ادبیات میں کسی کیسی ذریعہ سے اظہار کیا جاتا ہے اور جمالیاتی نقاد کے بموجب ان کی پرکھ میں ہی اصل فن پارہ کی شناخت مضمر ہے۔ تخلیق کار کی شعوری کاوش سے جب حسن کی صورت پذیر ہو یا کسی مخصوص انداز سے اس کا اظہار ہو تو یہ جمالیاتی تخلیق ہوگی۔ جمالیات کی مانند جمالیاتی تنقید بھی صریح اور فن میں اس کی متنوع صورتوں

سے بے حد پسپا رکھتی ہے، حسن کیا ہے؟ اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ حسن کیا نہیں ہے؟ کیا حواس سے مکمل اور اک حسن ممکن ہے؟ کیا تخلیق کار حسن کے درست اظہار پر قادر ہے۔ اور کیا قاری کسی ادب پارہ میں سے حسن کی شاعروں کو دیکھنے اور پرکھنے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے؟ ان سوالات کے جوابات سے جمالیاتی تنقید کے معائیر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر واضح ہو جائے گا۔

سر بلماٹ نوعیت یہ سوالات فلسفیانہ ہیں۔

تخلیق میں حسن کی مخصوص کیفیت کی پیمائش کے لیے جمالیاتی قدروں کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں بعض اوقات جمالیاتی حسن کی اصطلاح بھی سننے میں آتی ہے جس کی رو سے ہر انسان میں کسی نہ کسی حد تک حسن کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت و ذیعت کی گئی ہے، مگر اور اک حسن کے لیے انسان حواس خمسہ کا محتاج ہے لیکن اس اور اک سے وابستہ کیفیات بے حد لطیف ہونے کے باعث قلب انسان میں ابتر اور روح میں مستی پیدا کر سکتی ہیں۔ لطیف احساسات کے حامل افراد اور شدت احساس کے حامل تخلیق کاروں میں جمالیاتی حس نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہے۔ یہی جس پہلے تخلیق کار کے شعور و ہلکے کو حسن کے کسی روپ سے متاثر کراتی ہے اور پھر اسی کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہو کر ان کیفیات و بلکہ کیف زیادہ بہتر ہے، کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دنیا کے سامنے ایک فن پارہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔۔۔۔۔ اس ضمن میں جس لطیف، خلاق سلیم، ذوق اور وجدان ایسی اصطلاحات بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ ان سب کا مطلب یہ ہے کہ صرف ان کی امداد سے انسان کسی فن پارے میں حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے۔

ان بنیادی اصطلاحات کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کرنے پر یہ تنقید کے

دیگر طریقوں سے بعض اساسی نوعیت کے اختلافات کی بنیاد پر یوں ممتاز ہو جاتی ہے کہ ایک تو اس میں تجزیاتی طریق کار کو بروئے کار نہیں لایا جاتا، یعنی ادب پارہ کی تشریح و تفسیر یا قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے مختلف اجزاء یا اہم خصوصیات کی تحلیل نہیں کی جاتی اور دوسرے تعین قدر کے لیے یہ فیصلہ تو صادر کرتی ہے لیکن اسے کسی تنقیدی اصول، لسانی قانون یا فنی ضابطہ پر استوار کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی اور نہ ہی اس مقصد کے لیے ماضی کے اہم تنقیدی نظریات سے اکتساب کی سہی کی جاتی ہے۔ بالفاظ دیگر جمالیاتی تنقید محض ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور یہ ناپسند و پسند بھی خارجی قرائع، یعنی مادی موضوع یا ہیئت وغیرہ سے اظہار نہیں پاتی بلکہ ذوق، وجدان اور جس لطیف ایسی مابعد الطبیعیاتی اور مبہم اصطلاحات کا سہارے کران شانوی عناصر کو بنایا و بنایا جاتا ہے، جن سے اسلوب میں حسن اور دلکشی پیدا ہوتی ہے۔

جمالیاتی تنقید دراصل ادب برائے ادب کی ضمنی پیداوار تھی، اس نظریہ کی رو سے ادب کا زندگی "اس کے متنوع مگر تلخ تقاضوں اور خارجی ماحول میں دکھ اور بد صورتی کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا، اس لیے جمالیاتی تنقید کے لیے بھی زندگی اور اس کے مختلف مظاہر سے رشتہ منقطع کرنا لازم قرار پایا۔ ادب برائے ادب کے نظریہ کی مانند جمالیاتی تنقید کو بھی جان رکسن (RUSKIN) کی معیار پسندی اور اخلاق پرستی کے خلاف رد عمل کا ایک انداز قرار دیا جاسکتا ہے۔ شایہ ساسی بے جمالیاتی تقاضوں نے بھی ہر اس چیز کو مسترد کرنے پر زور دیا جو کسی طرح سے بھی حسن اور اس سے حاصل ہونے والے جمالیاتی حفا کے خلاف تھی۔

والٹر پیٹر (WALTER PATER) جمالیاتی تنقید کا اہم ترین علمبردار سمجھا جاسکتا ہے، اس نے اپنی تصنیف "THE RENAISSANCE" کے ویباچہ

میں جن خیالات کا اظہار کیا، تمام جمالیاتی تنقید کا چھوڑاں میں آجاتا ہے اس کے بموجب جمالیاتی نقاد کو کس بھی تخلیق کا جائزہ دیتے وقت اس امر کا تعین کرنا چاہیے کہ اس تخلیق نے اس کے ذہن پر کیسے اثرات اور نقوش چھوڑے اور ان اثرات کا اسے کس حد تک احساس رہا جمالیاتی نقاد اس نوع کے سوالات دریافت کرتا ہے: یہ ادب پارہ کیا ہے؟ اس پر اس کے مطالعہ سے کیسے اثرات نے جنم لیا؟ اس سے مسرت حاصل ہوئی یا نہیں اور پھر یہ مسرت بذات خود کس نوع کی تھی؟ اس کے خیال میں جمالیاتی نقاد کا یہ فریضہ بھی ہے کہ وہ ادب پارہ کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرے جو اپنے حسن کی بنا پر حفا کا موجب بنے اس ضمن میں اسے جمالیاتی تاثرات کے ماضیات کی وضاحت بھی کرنی ہوگی اور ساتھ اس امر پر بھی روشنی ڈالنی ہوگی کہ وہ کیسے معرض وجود میں آتے ہیں۔

دور جدید میں اطلاوی فلاسفر کوپے (CRUCE) کے اٹھکار نے

جمالیاتی تنقید پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں وہ جمالیات میں اظہاریت

(EXPRESSIONISM) کے بانیوں میں سے ہے۔ بعض امور میں وہ بھی والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے قریب آجاتا ہے۔ مثلاً کوپے بھی ہر نوع کی مقصد پسندی اور حاجی حقیقت نگاری کا مخالف ہے۔ اس کی دانست میں تخلیقات کا حسن مقصد کی گراں باری کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس طرح وہ ادب سے ہر نوع کے غیر جمالیاتی افادہ کا بھی مخالف ہے۔ بلکہ وہ تو اس ضمن میں اس انتہا تک جاتا ہے کہ موضوع اور ذرائع ابلاغ کے شعوری انتخاب کو بھی ناپسند کرتا ہے چنانچہ اس کے خیال میں وہی تخلیق جمالیاتی قدروں کی حامل متصور ہوگی جس میں تخلیقی کار نے معلوم معانی کا انتخاب شعوری طور سے کوئے کی بجائے اس معاملہ میں وجدان کو اپنا راہنما بنایا ہو۔ کوپے نے تخلیق میں جمالیاتی کیفیات کے درست اور کئی ابلاغ پر زور دیتے ہوئے تنقید میں تجزیہ و تحلیل اور عقلی جوارات کو غیر ضروری اور غیر اہم قرار دیا۔ اس کے خیال

یہ کسی بھی فن پارہ میں حسن کا مکمل ابلاغ بذاتِ خود ایک اساسی قدر ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں اخلاق، مقصد اور منطقی صداقت کی تلاش بے سود ہے۔ کیونکہ تخلیق کا اپنا ایک جدا گانہ جمالیاتی جہان ہوتا ہے۔ جو اس تخلیق کے حسن سے جنم لیتا ہے تخلیق کے اس جہان حسن میں عقل کا نہیں، وجدان کا سکہ چلتا ہے۔ وہ تجزیہ اور تحلیل کو تنقید کے لیے غیر ضروری تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں معنی و صورت، مواد و ہیئت اور اسلوب کے جملہ عناصر ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کی صورت میں ابلاغِ حسن کا باعث بنتے ہیں۔ وجدان کی امداد کے کران سے غلط تو اٹھایا جاسکتا ہے لیکن سائنٹیفک طریقہ پر ان کی تحلیل ممکن نہیں۔

اس کے خیال میں تخلیق چار مراحل کے بعد تکمیل پاتی ہے :

۱۔ سب سے پہلے تو تخلیق کار تاثرات اخذ کرتا ہے۔

۲۔ اس کے بعد اپنے تخیل اور ذوقِ جمال کی امداد سے اپنے ذہن میں

با اندازِ نو وجدانی ترکیب و امتزاج سے کلام لیتا ہے۔ اس کو اس نے

"EXPRESSIONISM" کا نام دیا اور اسی نام سے اس کے نظریے

نے شہرت پائی۔

۳۔ اس وجدانی ترکیب و امتزاج سے وہ خود بھی جمالیاتی حظ حاصل

کرتا ہے۔ (اور اسی مسرت میں اس کے قارئین بھی شریک ہوتے

ہیں)۔

۴۔ اس کے بعد ان تمام تاثرات اور ان کی جمالیاتی ترتیب کی لفظ،

رنگ یا صوت و آہنگ سے دوسروں تک ابلاغ کی منزل

آتی ہے۔

گو اس نے تخلیقی عمل کو چار مدارج کے ذریعہ سے سمجھایا لیکن اس کے خیال میں

اس کی اصل اہمیت ہے۔ کیونکہ تخلیق، وجدان اور ذوقِ جمال کا یہی وہ پراسرار عمل ہے۔ جو تخلیق میں حسن کی جوت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے اس کے نزدیک تخلیق کی تاثیر ہی سب کچھ ہے۔ کروچے نے ادب اور فن کو صرف وجدانی کیفیات کے اظہار کا نام دیا ہے۔ اس لیے تخلیق کی جمالیاتی خوبیاں منطقی تجزیہ اور عقلی تحلیل کی گرانباری کے تحت نہیں ہو سکتیں اگر تخلیق کار ابلاغِ حسن میں کامیاب رہتا ہے تو اس سے قارئین مسرت محسوس کریں گے۔ اس لیے کامیاب اظہارِ تخلیق کے حسن کے لیے لازم ہے۔ اسی لیے اس نے ابیات کی پرکھ کا یہ معیار مقرر کیا، یا تو فن پارہ خوب صورت (اور اسنی لیے کامیاب) ہے، ورنہ بد صورت (اور اسی لیے ناکام) ہے۔ چنانچہ اس کا یہ قول اس کے مخصوص نظریہ فن کی آئینہ داری کرتا ہے،

”عملِ تخلیق انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے“

کروچے بھی..... آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں..... کا قائل ہے اور اسی لیے اس نے زبان کو بہت اہمیت دی، کیونکہ ابلاغِ حسن یا کامیاب اظہار اسی کا مرہون منت ہوتا ہے بلکہ اس کے بقول تو اظہار ہی زبان ہے،

جمالیاتی تنقید کے اس اجمالی جائزہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اسے پائیدار اساس پر استوار کرنے کی کوشش نہ کی گئی۔ اس کا کل سرمایہ تاثرات، احساسات، وجدان اور جمالیاتی جس ایسی اصطلاحات ہیں، جن کے مفہام میں کسی طرح کی قطعیت نہیں پیدا کی جاسکتی۔ اس پر مستزاد ان سے وابستہ ابہام ایسی شاعرانہ پراسراریت..... اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جلد ہی اس تنقید کا طعمن باطل ہونے لگا۔ اور یورپ میں فطرت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی ادبی تحریکوں اور ان کے ساتھ تنقید کے مارکسی اور نفسیاتی وابستہ انوں نے بھی اس پر کاری ضرب لگائی، خصوصیت سے مارکسی ناقدین نے تو ان کھول کر اس کی مذمت کی۔ اور نفسیات

نے تاثرات، احساسات اور وجدان وغیرہ پر لا شعوری اور جہنی ذریعوں سے یوں نئی روشنی ڈالی کہ یہ اصطلاحات اپنی نہایت شاعرانہ دل کشی سے عاری ہو کر کچھ اور ہی نظر آنے لگیں۔۔۔۔۔ چنانچہ آج تنقید کا یہ دبستان فعال نہیں رہا۔ بلکہ اب محض اسے تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ تنقید کی تاریخ میں جمالیاتی تنقید کا اب محض ایک رد عمل کی حیثیت سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس کے جو کچھ تاثرات ہوں گے، وقتی ثابت ہوتے۔ مزید برآں جدید شاعری اور ادبیات میں ہیئت اور زبان و بیان کے ضمن میں جو تجربات کیے جا رہے ہیں، ان کی تفہیم و تحسین کے لیے جمالیاتی حس اور وجدان وغیرہ سے کام نہیں چل سکتا، اس لیے جدید ادبیات کے اس دور میں جمالیاتی تنقید کے رہے یہ اثرات بھی ختم ہو چکے ہیں۔

کیا اردو میں جمالیاتی تنقید ہے؟

میرے خیال میں اردو میں بحیثیت ایک دبستان جمالیاتی تنقید کبھی بھی نہیں رہی، البتہ انفرادی ناقدین کے ہاں ذاتی میلان کے طور پر اس کا مطالعہ ممکن ہے۔

جمالیاتی تنقید میں ذاتی پسند و ناپسند کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کی بنا پر تذکروں میں باقاعدہ تنقید کے کچھ پہلوؤں بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بعض آثار و جمالیاتی تنقید کے قریب ہوجاتی ہیں۔ تذکروں میں باقاعدہ تنقید نہ ہوتی تھی، نہ متعین ادبی مباحث اور نہ اظہار و ابلاغ کے قواعد۔۔۔۔۔ اس لیے تذکرہ نگاروں کی آراء۔۔۔ چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر۔۔۔۔۔ ذاتی پسند و ناپسند کا اظہار تھیں، فارسی کے زیر اثر مقلد لطیف اور ذوق سلیم وغیرہ کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ اور تذکروں کی بیشتر نگار اسی محمد پر نظر آتی ہیں، شعراء کی پسند میں جن خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا وہ کسی حد تک جمالیاتی تنقید کی حدود میں آجاتے ہیں، تذکرہ نگار حسن زبان پر سب سے زیادہ توجہ دیتے ہوئے بالعموم خیال پر طرزِ ادا کو نوعیت دیتا تھا، وہ الفاظ کے

حسن سے جیسے مسعود سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ فیض اکبر آبادی کی ناپسندیدگی کا ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ اس نے بقول مشیت بہت سے ایسے الفاظ بھی استعمال کیے جو بانٹاری لوگوں کی زبان کا حصہ تھے۔ بالفاظ دیگر وہ تذکرہ نگاروں کے جمالیاتی معیار پر پورا نہ اتر سکا۔

تذکروں کی اس عمومی مثال کے بعد اردو کے دیگر ناقدین کے ضمن میں جمالیاتی تنقید کا بھی رومانی تنقید ایسا حال ہے۔ اور جنہیں رومانی تھا وہ کہا جاتا ہے۔ انہی میں بعض اوقات جمالیاتی تنقید کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

نیاز فتح پوری کی تنقید کو اردو میں جمالیاتی تنقید کا سب سے اہم اور اچھا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی :

”جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقاد دینا لگا تو اتنا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا۔ وہ ذہن سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں؟ بیان خواہ حسن و عشق کا ہو یا نہر کی پن پکی کا اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ واقعی الفاظ سے ادا ہوتا بھی ہے یا نہیں؟“

ایک اور موقع پر یوں لکھا :

”اس کو دینی نقاد کو، صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہیے اور سمجھ لینا چاہیے کہ جو کچھ میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے؟“

یہ خیالات اور پھر تنقید میں ان کا عملی اظہار نیاز فتح پوری کو والٹر پیٹر کے قریب لے آتا ہے۔

نیاز کے بعد عابد علی عابد نے بھی اپنی تنقید میں ادب پاروں کے جمالیاتی اوصاف کی تلاش پر بطور خاص زور دیا، وفات کے بعد طبع ہونے والی کتاب ”اسلوب“ میں عابد نے تمام مباحث کو جمالیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں سمیٹا ہے۔

تخلیقات اور جدیداتی معیار :

مارکسی تنقید

مارکسی تنقید کی مانند تاریخی تنقید اور عمرانی تنقید نے بھی سماج اور اس سے وابستہ عوامل کی ان کارفرمائیوں کو اہمیت دی ہے جو کسی طور سے بھی اوپ اور اوپ پر اثر انداز ہو سکتی تھیں۔ لہذا ہر تو عمرانی تنقید اور مارکسی (بعض کے نزدیک اشتراکی) تنقید میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں ہی انسانی معاشرہ سے بحث کرتی ہیں، لیکن یہ مشابہت سطحی ہے، کیونکہ عمرانی (اور تاریخی) تنقید سماج سے دلپس رکھنے کے باوجود بھی خود سماج کی تشکیل میں کارفرما محرکات اور عناصر کے کوئی تعلق نہیں رکھتیں، دونوں انسانی معاشرہ کو جیسا کہ وہ ہے دیکھا ہی قبول کر لیتی ہیں۔ جب کہ مارکسی تنقید ان امور کا جائزہ لیتی ہے، جن کی بناء پر معاشرہ کی تشکیل ہوتی ہے اور ان محرکات کا تجزیہ بھی کرتی ہے جو اسے ایک مخصوص رنگ میں رنگ

دیتے ہیں۔

مارکسی تنقید کو دیگر تمام تنقیدی دستانوں سے ممتاز کرنے والا اساسی نوعیت کا ایک اور فرق بھی ہے کہ اس کا آغاز خالصتاً ادبی مقاصد کے لیے نہ تھا، اس لحاظ سے یہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہے، ان دونوں کی تشکیل ادبی نظریات یا تنقیدی تحریکوں کی مرہونِ منت نہ تھی بلکہ یہ دوجہاں کا نہ علوم کی ضمنی پیداوار ہیں۔ اشتراکیت اقتصادیات کا ایک نظریہ ہے، جس نے بعد ازاں روس اور دیگر ممالک کے عوامی انقلابات کے لیے مشہور مہیا کرتے ہوئے چراغِ ہدایت کا کام کیا۔ مارکسی تنقید نے کیونکہ مارکس کی تعلیمات سے جنم لیا اس لیے اشتراکیت کے مفہوم کا سمجھ لینا از حد ضروری ہے تاہم تاریخ کے تانے بانے اور سماجی نشوونما کے قانون کا کامل مارکس نے مادی جدلیت "MATERIAL DIALECTICS" نام رکھا، مارکس کے نزدیک زندگی اور اس کے مادی تقاضے پہلے طریق پیداوار کو تبدیل کر کے آلاتِ زور میں تغیرات پیدا کرتے ہیں۔ بعد ازاں طریق پیداوار اور آلات ہی مل کر معاشرے میں سماجی، سیاسی اور ذہنی انقلابات لانے کا موجب بنتے ہوئے زندگی کو ارتقاء کا ایک اور مرحلے کراتے ہیں۔ مارکس سے پہلے انسانی فکر، شعور اور عقل دو جہان کو انسانی زندگی میں مرکزی مقام حاصل تھا اور تمام فلسفوں، علوم اور مذاہب کے چراغ ان ہی سے فروزاں ہوتے تھے، لیکن مارکس نے انسانی شعور اور عقل کو واضح تر رافع مقام دینے سے انکار کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ شعور انسانی زندگی اور سماجی مقام کا تعین نہیں کرتا بلکہ خود سماجی حیثیت اور مادی اسباب انسانی شعور سوچ اور عقل کا انماطے کرتے ہیں۔

تمام کائنات مادی اسباب کے سہارے چل رہی ہے۔ مادہ ہی حیات کی اولین اور اساسی حقیقت ہے۔ مادہ تغیر پذیر ہے۔ اس لیے اس میں حرکت پوشیدہ

ہے لیکن مادہ کی اولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ انسانی شعور سے یکسر لاتعلق رہتا ہے مارکس کے خیال میں ایسا نہیں بلکہ مادہ اور شعور کے درمیان باہم اثر پڑے ہوئے اور عمل و رد عمل کا مسلسل جاری رہتا ہے۔ مادی حالات انسانی ذہن اور شعور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ جواب میں انسان رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے یا تو ان حالات کی تسخیر کرتا ہے یا پھر خراجعت اور ذمہ داریت اس کی راہیں تلاش کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ کرے تو وہ خود مستر ہو جائے، خارجی حالات انسانی شعور کو متاثر کرتے ہیں۔ اور پھر شعور اور انسانی ذہن رد عمل میں خارجی حالات پر اثر انداز ہو کر انہیں بدلنے اور بہتر بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ ایک حالت اپنی انتہا کی شکار ہو جاتی ہے، یعنی اپنی نفی اور تردید کا سامان ہم پہنچا کر اس حالت کی جہنم وہی کی موجب بنتی ہے جو پہلی حالت کے تمام منفی اثرات سے پاک ہوتی ہے کچھ عرصہ بعد یہ نئی حالت (جواب صحت مند ہے) جب معاشرہ کی ترقی پذیر سی کا ساتھ دینے میں ناکام رہتی ہے تو معاشرے کے بدلنے ہوئے جمادات کے تحت اس کے بھی نقصانیں نمایاں ہونے لگتے ہیں تو ایک اور نئی زیادہ بہتر زیادہ صحت مند اور مکمل حالت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ یہ حالت اپنی انتہا تک پہنچ کر پھر ایک اور حالت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے۔ الغرض! اسی طرح منفی سے مثبت، مثبت سے منفی اور پھر منفی سے مثبت کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ تخریب سے تعمیر ہوتی ہے اور تاریکی کے بطن سے روشنی کی کرن پھوٹتی ہے۔ زندگی بڑھتی، پھلتی پھولتی رہتی ہے اور معاشرہ مادی ارتقاء کے مدارج طے کرتا رہتا ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں مادی جدایت!

مادی جدایات کی روشنی میں جب ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اسے خلا میں تخلیق ہونے والی بے کار اور قابل تفریح شے نہیں سمجھا جاتا بلکہ یہ فرد اور معاشرہ کی باہمی آویزش، مطابقت اور طبقاتی کشمکش کی عکاسی اور ترجمانی کے فرائض انجام دیتا

ہے۔ بقول ٹرائسکی :

”میلن ذریت پس فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع
علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھارے ہو۔ بلکہ یہ
ایک مہذب انسان کا عمل ہے۔ ایسا انسان جو خود اپنے ہی ماحول اور
گرد و پیش پھیلی زندگی سے ناقابل شکست ربط رکھتا ہے“

اشتراکیت میں شعور، فکر و تخیل بھی مادی حقیقتوں اور اقتصادی عوامل کے
تابع ہیں۔ اس لیے مادہ اور اس کے مظاہر کو اساسی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے جبکہ
خیال اور شعور کو ثانوی۔

مارکسی تنقید میں ادب کے مطالعہ کے لیے سماجی حالات، طبقاتی تقسیم و تاریخ
کے مادی عوامل کا جائزہ لینا از حد ضروری ہے کیونکہ ان سب کے درست تجزیہ کے بغیر
کبھی ادب پاسے پر صحیح تنقید ہو ہی نہیں سکتی۔ تنقید کے دیگر دبستانوں جیسے جمالیاتی
نفسیاتی یا تشریحاتی وغیرہ ان تمام عوامل کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس لیے مارکسی
تنقید ان تمام اور اسی نوع کے دیگر دبستانوں کو ادبی مطالعہ کے لیے نامزدوں ہی
نہیں بلکہ گمراہ کن قرار دیتی ہے۔ شاید اسی لیے مارکسی ناقدین نے تشریحاتی و نفسیاتی تنقید کے
دبستانوں پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے ان دونوں کے ادبی نتائج کو سرمایہ دارانہ
نظام کی آلہ کاروں کے مترادف جانا۔

مارکسی تنقید میں ادب زندگی اور معاشرہ کے مادی ارتقار میں شریکوں کا ر
ہونے کے ساتھ ساتھ اس ارتقار کے مختلف مدارج کا عکس بھی پیش کرتا ہے۔ اس
کے ساتھ ہی ادب کو امیر و غریب، حکمران و محکوم، سرمایہ دار و مزدور، کسان و زمیندار
وغیرہ کی صورت میں پائی جانے والی طبقاتی کش مکش میں غریب اور پسے ہوئے
پر و تاری طبقہ کا ساتھ دینا چاہیئے۔

چنانچہ میکسم گورکی کے خیال میں :

”ہماری تمام تصنیفات کا ہیرو مزدور ہونا چاہیے۔ بالفاظ دیگر محنت

کے عمل سے جنم لینے والا انسان“

اسی لیے جب ایک مارکسی نقاد کسی ادب پارہ میں محض داخلیت کا اظہار پاتا ہے۔ عشق و محبت کی بے معنی نغمہ سرائی سنا ہے یا خارجیت سے کٹی ہوئی انفرادیت کی جسک پاتا ہے تو وہ ایسے ادب پارے کو اس بنا پر ٹھکرا دیتا ہے کہ زندگی کی وسیع اور پیمپیدہ جدوجہد میں اس سے عوام کی ترجمانی نہیں ہوتی اگر ادب عوام کی کشمکش ان کے دکھ درد اور جھوک کا ترجمان نہیں تو ایسے ادب کا کوئی فائدہ نہیں۔ المختصر: عیادت اور ادب کا مرکز انسان قرار پاتا ہے۔ بقول میکسم گورکی :

”میرے خیال میں تو انسان سے ماورائے اور کچھ نہیں، اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ

انسان اور صرف انسان ہی تمام اشیاء، خیالات اور تصورات کا خالق ہے۔

تمام معجزہ ہائے ہنر اسی کے مرہونِ محنت ہیں۔ محنت کی تمام قوتوں پر

مستقبل میں وہی غلبہ پا کر انہیں اپنا محکوم بنائے گا۔ اس دنیا کی حسین

ترین اشیاء، ماہرین اور دوست محنت شہار کی مرہونِ محنت ہیں، ہمارے

تمام خیالات اور تصورات نے محنت کے عمل سے جنم لیا ہے۔ فنون، علوم

اور ٹیکنالوجی کی تمام تاریخ اس امر کی نشاہد ہے۔ خیالات حقائق کے جلو

میں ہوتے ہیں؟

مارکسی تنقید کے بموجب ادب پر اسے ادب کا نظریہ غلط، گمراہ کن اور مریضانہ

نقطہ نظر ہی کا پروردہ نہیں بلکہ وہ غریب عوام کے استحصال میں بھی کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ ادب ہلکے زندگی اور ادب میں مقصدیت پسندوں کے شہسوار ہے اس تنقید نے رد دیا۔ شاید ہی اس سے پہلے کسی اور بدستان نے اس امر پر زور دیا ہے مگر کسی ناقد کا بنیادی سوال ہی یہی ہے کہ ادیب طبقاتی کش مکش میں کس طبقہ کی حمایت کر رہا ہے کیا وہ دم توڑتی اقدار کے گیت گاتا ہے۔ اور مردہ نظام کی قصیدہ خوانی کرتا ہے یا زندگی میں مادیت کے گمن گاتے ہوئے ابھرتے ہوئے عوام اور محنت کش طبقہ کے ساتھ شانہ ملا کر چلتا ہے۔ اگر وہ عوام کا دوست ہے تو درست یہی اس کی تخلیقات کا مقصد ہونا چاہیے اور یہی اس کا ادبی منصب !

مارکس کی تعلیمات کی رو سے کیونکہ معاشرہ کا ارتقاء اور زندگی کے دیگر مظاہر مادی احتیاجات اور اقتصادی عوامل کے مرہون منت ہیں۔ اس لیے جب ان نظریات کا ادب پر اطلاق کیا گیا تو ادب اور اس کے ساتھ ساتھ دیگر فنون لطیفہ کے آغاز کا سرخ بھی معاشی تقاضوں کی صورت میں تلاش کیا گیا، جرمن ماہر و محاسنات کامل بیونٹنر، روسی نقاد پٹنوف اور انگریزی نقاد جارج ٹامسن ان سبھی نے مکانی اور زمانی بُعد کے باوجود بھی اسی خیال کا اظہار کیا کہ کام کرتے وقت منہ سے نکلنے والی آوازیں تناسب کے سانچے میں ڈھلیں تو آہنگ نے جنم لے کر غنائی شاعری اور ترنم کی تشکیل کی جب کہ محنت کرتے وقت جسم کی مختلف انواع حرکات نے فن کا راند حسن سے ترتیب پا کر رقص اور اس کی مختلف کیفیات کی تخلیق کی۔ اسی طرح اس انداز نظر کی رو سے آلات موسیقی کی اصل آلات کشا و زری اور اوزاروں میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ ونٹ (WUNDT) نے بھی ایسے ہی خیال کا اظہار کیا کہ قدیم معبدوں یا وحشی معاشرے میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے نغمات اور مناجات کے آہنگ کا ماخذ بھی مختلف کاموں سے وابستہ مخصوص گیتوں کے آہنگ میں تلاش

کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح بوچر (BUCHER) کے خیال میں بھی آہنگ کے احساس نے کام سے وابستہ جسمانی حرکات سے جنم لیا۔

یہ انداز نظر بظاہر انتہا پسندانہ اور غلو پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس میں کئی نہ ہی، جزوی صداقت یقیناً نظر آئے گی۔ آج شاعری رقص و موسیقی کو ان کی ابتدائی اور اصلی صورت میں دیکھنا مشکل ہی نہیں غالباً ناممکن بھی ہو گا۔ کیونکہ فن کاروں نے صدیوں کے ریاض اور خون جگر کی آمیزش کے بعد ادب اور فنون لطیفہ کو اس مقام تک پہنچا دیا ہے کہ آج فنی لوازم کی پیدا کردہ SOPHISTICATION کی بنا پر اصل خود و خال کا سراغ دیکھنا دشوار ہے۔ لیکن غیر متمدن معاشرہ کے فنون لطیفہ یا لوک ادب اور رقص وغیرہ کا اس لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اس انداز نظر کی ذمہ از کم، جزوی صداقت آشکار ہو جاتی ہے۔ مانجھی کے گیت اور دیہی رقص اس سلسلہ کی اچھی مثالیں ہیں۔ کیا دھول کی چھو اچھو! چھو اچھو!! میں ایک خاص ترنم اور آہنگ نہیں؟

ایسے نظریات نئے پن کی وجہ سے چونکا تو دیتے ہیں، لیکن ان پر فوراً ایمان نہ لانا چاہیے۔ کیونکہ یہ محض مفروضات ہیں۔ ایسے مفروضات جن کی صداقت قیاسات ہی سے ثابت کی جاسکتی ہے، چنانچہ اس نظریہ کے مخالفین نے اس امر پر زور دیا کہ انسان میں آہنگ کا احساس فطری اور جینی ہے۔ چلتے ہیں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات، دل کی دھڑکن، سانس کا تہ و جزر، آواز کا نیروم اور گنگو میں مناسب وقفے۔ یہ سب کچھ جینی ہے اور ان سے بھی آہنگ کا شعور جنم لے سکتا ہے۔ پھر خود فطرت میں بھی آہنگ اور تناسب موجود ہے اس ضمن میں جو شے درخت، شاخ گل کی پکنا اور سب سے بڑھ کر انہر سراسر مرغ چن۔ کیا ان سے درس آہنگ دیا جاسکتا تھا؟ بظاہر یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ پھونکنے سے بائسری بنی ہوگی۔ لیکن کیا

سرکٹوں سے گزرتی ہوا ہانسری نہیں بھاتی ؟

ادب کے تخلیقی محرکات کی نشاندہی ادبی تنقید کے اہم مباحث میں سے ہے، مگر کسی تنقید کی اہمیت اس لحاظ سے برعہ جاتی ہے کہ اس نے ان مباحث کو ایک نئی جہت عطا کی۔

مگر کسی تنقید میں کیونکہ ادب کو طبقاتی کش مکش میں چوقاری طبقہ کی ترجمانی کرنی ہے۔ اس لیے اس میں مقصد کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو تکنیک کی بے ضابطگیوں اور اظہار کی خامیوں کو بھی مقصد پر قربان کر دیا جاتا ہے۔ ان ناقدین کے بموجب زبان اور دیگر اظہاری سانچے نہ تو خلا میں تخلیق ہوتے ہیں، اور نہ ہی انہیں خارج سے تخلیق کاروں پر مسلط کیا گیا، چنانچہ میکسم گورکی کے بقول :

”زبان عوام نے تخلیق کی، ادیب اپنے وطن اور جموںوں کے جذبات کا ترجمان ہے۔ وہ ان کا قلب اور گوشہ چشم ہے، وہ تو نوائے عصر ہے۔“

مگر کسی ناقد کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ادیب کیا کہتا ہے اسے اس سے اتنی دلچسپی نہیں کہ وہ کیسے کہتا ہے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انتہا پسند ناقدین نے ادب کو محض اشتراکیت کے پرچار کا ذریعہ تصور کرتے ہوئے تخلیق کو صرف نمرہ بازی بنا دیا، اور پراپیگنڈا پر ادبی حسن کو ہیمنت چڑھا دیا، ادب کے مقصد سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہوگا لیکن جب ایک مخصوص نوع کا مقصد ادب سمجھا جائے تو تنقید تخلیق کی ماہنامائی کی بجائے لائٹرن جاتی ہے۔ چنانچہ اردو کے بعض مگر کسی ناقدین نے بھی بعض عظیم شعراء کو

محض اس بنا پر درخواست سمجھا کہ انہوں نے اس جاگیر و امامت نظام کی مخالفت نہ کی جس میں وہ سانس لینے پر مجبور تھے۔

۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کی باقاعدہ بنیاد رکھی گئی تو اس کے زیر اثر جو ادب تخلیق ہوا اس نے اپنی پرکھ کے لیے مارکسی تنقید کی ضرورت محسوس کی، غالباً مارکسی تنقید ہی ایک ایسی تنقید ہے۔ جسے اردو میں باقاعدہ دبستان قرار دیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز میں انتہا پسندی کے جوش میں ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے کا رجحان نمایاں تر تھا۔ میر سے لے کر غالب تک بعض اچھے شعراء کو محض اس جرم کی پاداش میں یکسر ظلم و کرویہ لگایا کہ انہوں نے طبقاتی کشمکش میں کسی طرح کا کردار بھی ادا نہ کیا تھا۔ واستانوں میں کیونکہ شہزادوں اور وزیر زادوں کی مہمات کے ساتھ ساتھ تخیل کی بے لگامی اور مافوق الفطرت عناصر بھی ملتے تھے۔ اس لیے انہیں شکوک سمجھا گیا، مشغولی زہر عشق میں جنسی پٹھارہ ہے۔ اس لیے وہ مردود و بلکہ ترقی پسند ادیبوں کی ایک کالفرنس میں جنس نگاری کے خلاف باقاعدہ قرارداد مت پیش کی گئی جو حسرت موہانی کی شدید مخالفت کی بناء پر مسترد کر دی گئی۔

اکبر الہ آبادی قدامت پرست تھے جبکہ سرسید اور حالی نے انگریزوں سے معاہمت کی تلقین کی تھی، اس لیے یہ بھی ناقابل قبول قرار پائے، یہ انتہا پسندی تھی، چنانچہ اس کے خلاف دیگر تعاونوں نے آوازیں بھی بلند کیں، لیکن اس آبدائی جارحیت کے بعد جنوں گورکھپوری، احتشام حسین، عزیز احمد اور دیگر سچے ہوئے ناقدین نے اشتراکیت کے باوجود اعتدال پسندی سے کام لیتے ہوئے عصری ادب میں نئی جہات دریافت کیں، یہی نہیں بلکہ ماضی کے شعراء پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال کر ان کی عظمت میں اضافہ کیا۔

چنانچہ ان ناقدین ہی کی بدولت نظیر اکبر آبادی کی شاعرانہ عظمت اجاگر ہو سکی
 نظیر کو اس کے ہم عصر شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے جس طرح نظر انداز کیا وہ کوئی
 ٹوٹھل چھپی بات نہیں ہے۔ واضح رہے کہ ان کی اہمیت تسلیم کرنے والوں میں ایسے ایسے
 نقاد بھی ہیں، جن کے سترے مذاق و محمد حسین آزاد، متوازن رائے، اشفاق، اور علی
 تنقیدی صلاحیتوں والی، کا آج بھی اعتراف کیا جاتا ہے۔ لیکن مارکسی نقادوں
 نے نظیر میں وہ سب کچھ پایا جو ایک عوامی شاعر کے لیے لازم ہے۔ سوائے اردو کا
 پہلا عوامی شاعر قرار دیا۔

سیاسی لحاظ سے اشتراکیت سے اختلاف تو کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس حقیقت
 سے انکار مشکل ہے کہ مارکسی نقادوں نے ادبی مسائل، تنقیدی معیار اور فنی
 ضوابط کے مباحث میں اپنی تنقیدی بصیرت سے قابل قدر اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ
 ہمیشہ مجموعی اردو تنقید کو محض لفظی بحثوں اور شخصیت پرستی کے گورکھ دھندے سے
 نکال کر ایک سائنٹیفک رویہ دیا۔

اشعوری محرکات کی علم کاری :

نفسیاتی تنقید

نفسیاتی تنقید کا دبستان بہت قدیم نہیں لیکن قلیل عرصہ میں جس طرح تحلیل نفسی نے انسانی سوچ کا رخ بدل کر رکھ دیا اور مذہب، معاشرہ، اخلاق اور جمالیات کے اصولوں میں انقلاب برپا کیا، اسی طرح نفسیاتی تنقید بھی اصناف ادب اور تخلیقی سانچوں میں بعض اساسی تغیرات کی موجب بن کر اظہار و ابلاغ کے متنوع تجربات کے لیے سامان بیج مہیا کرنے کا باعث بنی۔

نفسیاتی تنقید کی اساس پہلے فرائیڈ کا نظریہ لاشعور بنا اور پھر اس میں ایڈلر اور فروید کی تعلیمات سے مزید گہرائی پیدا کی گئی اور یوں نفسیاتی تحقیقات کا پھیلتا دائرہ اور نئے دبستان اس میں بڑھ کر پیدا کرتے گئے، حتیٰ کہ آج آئراپروگرف

(ISAPROGH) کی نفسیات عمق (DEPTH PSYCHOLOGY) کی صورت

میں نفسیات اور اس کے حوالہ سے نفسیاتی تنقید کے آفاق میں مزید وسعت پیدا کی جا رہی ہے۔ نفسیاتی تنقید کے تنقیدی مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم

ہے کہ آج ادب میں نفسیاتی مباحث کی مقبولیت یا تنقید میں نفسیاتی مصطلحات کے قبول عام کا یہ مطلب نہیں کہ اس دبستان سے پہلے کبھی کسی نقاد نے نفسیات سے اپنی ٹرٹرف نگاہی میں اضافہ نہ کیا تھا اور نہ ہی اس سے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ صرف فرانز ڈیٹر اور رنگ ایسے عظیم مفکرین کی تعلیمات کی بدولت ادبی پرکھ میں نفسیاتی طریق کار کو ہر نئے کار لایا جانے لگا۔ نفسیات چونکہ انسانی ذہن اور کرداری حرکات کی تفہیم کا نام ہے، اس لیے ظاہر ہے کہ نفسیات و انوں سے پہلے بھی افراد اور تخلیق کار انسان اس کی سائیکس اور موسم کی طرح رنگ ہر رنگی نوعی کیفیات سے واپس رکھتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ جدید نفسیات سے عدم واقفیت اور جدید اصطلاحات نہ استعمال کرتے ہوئے بھی قدیم نقادوں نے بعض ایسی آراء کا اظہار کیا جن کی جوت نفسیاتی بصیرت سے آتی ہے بلکہ ڈیوڈ ڈیش (DAVID DAISCHES) تو اس نفسیاتی

بصیرت کو افلاطون تک لے جاتا ہے۔ اس کے خیال میں افلاطون نے نہ ۵۰۰ء میں ادبی تخلیق کے عمل کی پیچیدگیوں کو جس طور سے واضح کیا وہ نفسیاتی طریقہ ہی ہے، اسی طرح پہلی صدی عیسویء ۱۹ء کا اطلالی نقاد لون جانی نس (LONGINUS)۔

بھی اپنے رسالہ "ON THE SUBLIME" میں اپنے نظریہ ادب کی صراحت میں بعض اوقات ایسے خیالات کا اظہار کر گیا، جنہیں نفسیاتی تنقید کی ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔

ان انفرادی مثالوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی رومانی دبستانوں کے پیش رو اور ممتاز نقادوں جیسے کوکریج، اور ڈوڈورتھ اور شیلے وغیرہ نے شاعر، شاعری اور تخلیقی عمل کے ضمن میں بعض اساسی نوعیت کے مباحث چھیڑے اور جب انہوں نے اس نوع کے سوالات کیے کہ شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوعی کیفیت کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے؟ تنقید کیا ہے اور شاعرانہ جذبات کیا ہیں؟ تو دراصل وہ ان مسائل پر اظہار خیال کر

رہے تھے جن سے آج کا نفسیاتی نقاد بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ رومانی نقادوں کے نزدیک شاعر کی ذہنی حالت کو اساسی اہمیت حاصل تھی۔ اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ مخصوص نوعیت کی شاعری صرف خاص طرح کی ذہنی حالت ہی جنم دے سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں یہ امر ملحوظ رہے کہ رومانیت کی تحریک سے وابستہ بیشتر شعراء اعلیٰ تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے، اسی لیے ان کی شاعری اور تنقید ایک ہی سکہ کے دو رخ قرار دیا جاسکتے ہیں۔ گویا جس خاص طرح کی ذہنی حالت نے ان کی مخصوص نوعیت کی شاعری کو جنم دیا، اسی نے تنقیدی اصول بھی وضع کیے اس سلسلہ میں لائنل ٹرلنگ (LIONEL TRILLING) نے اپنی کتاب 'LIBERAL IMAGINATION' میں اس

سائے کا اظہار کیا :

’اپنی ہیئت ترکیبی سے قطع نظر یہ ادب کم از کم ان معنوں میں تو یقیناً -
نفسیاتی تھا کہ اس میں محو آگہی اور عرفان ذات پر مچ جوش زور دیا
گیا تھا‘

فہ مزید بتلے گا :

’انیسویں صدی کے رومانی ادب کی انتہائی صورتوں میں سے تحلیل نفسی
ایک ہے‘

دیگر نقادوں کے مقابل میں کونرچ میں زیادہ گہرائی تھی۔ اسے فلسفہ کا رچا ہوا شعور تھا اور وہ جرمن فلاسفوں سے خاص طور سے متاثر تھا۔ فلسفہ نے اس کے تحلیل ذہن کو مزید جلا بخشی اور یوں جدید نفسیات کے کہیں پہلے اس نے آج کے نفسیاتی مباحث کی داغ بیل ڈالی۔ چنانچہ تحلیل پر اس نے جو کچھ لکھا وہ آج کے کس نفسیات دان کے قلم سے نکلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تھا تو وہ رومانی تنقید کا صمد و گمرانی ایس ایلٹ اور ہرٹ ریڈ اسے پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ہرٹ ریڈ کے

خیال میں تو کوکرتج پہلا نفسیاتی نقاد ہی نہیں بلکہ ادبی تنقید میں نقاد
 "PSYCHOLOGY" بھی پہلے اسی نے استعمال کیا بلکہ اس نے سب سے پہلے یا مسوس
 کیا کہ تخیل کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے بلکہ یہ عجیب ہی معلوم ہو لیکن حقیقت
 کہ کوکرتج مسمریزم کے نظریہ کے بانی MESMER سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح
 اس نے خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی خصوصی تذکرہ کیا بلکہ علاوہ انہیں فرہنگ
 نے اپنے جس نظریہ کو اجتماعی لاشعور کے نام سے موسوم کیا۔ اس کی ابتدائی صورت
 بھی اشارات کے روپ میں کوکرتج کی تحریروں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ بلکہ

ان انفرادی اور استثنائی مثالوں سے قطع نظر کرتے ہوئے عمومی لحاظ سے
 جائزہ لینے پر نفسیاتی تنقید کے مخصوص مباحث کی یوں درجہ بندی کی جاسکتی ہے،
 الف : مختلف اصنافِ ادب کے نفسیاتی محرکات کا سراغ، وضاحت اور تخلیقی عمل
 یا مخصوص تخلیقات سے ان کے رابطہ کی انہیم۔

ب : تخلیق کار کی شخصیت کی نفس اساس کی دریافت اور پھر اس کی روشنی میں تخلیق
 شخصیت کا مطالعہ۔

ج : نفسیاتی اصولوں کے سیاق و سباق میں مخصوص تخلیقی کاوشوں کی تشبیہ و توضیح
 اور پھر ان کے اہل مرتبہ کا تعین۔

نفسیاتی تنقید کے دائرہ عمل کی اس تکون سے واضح ہو جاتا ہے کہ نفسیاتی نقاد و سیک

۱۔ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.172

ایضاً ، ص ، ۱۰۳

ایضاً ، ص ، ۱۰۴

ایضاً ، ص ، ۱۰۵

۲

۳

۴

تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعہ سے کسنی تیب پر پہنچنے کی کوشش کرنا ہے۔ تخلیقی عمل تخلیق کار میں بعض ایسے مخصوص نفسی تغیرات کا موجب بنتا ہے جو اس کی شخصیت کے لیے بعض نفسی فوائد کا باعث بنتے ہیں، اور یوں ایک کے مطالعہ کو دوسرے کا مطالعہ لازم قرار پاتا ہے۔ اگر نفسیاتی نظام و محض تخلیق کار تک ہی خود کو محدود رکھے تو یہ نفسی معالج کا کام کرنے والی بات ہوگی، اس کے برعکس اگر وہ تخلیقات ہی کی نفسیاتی چھان پھنگ میں ابھرا ہے تو یہ ہوا میں تیر چلانے والی بات ہوگی، نفسیاتی تنقید سے پہلے تاریخی اور عمرانی تنقید کے وقت انوں میں بھی تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے کردار کی حرکات کی پیچیدگیوں کی تفہیم پر زور دیا جاتا رہا ہے، لیکن نفسیاتی تنقید یوں بے جواہریت اختیار کر جاتی ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ تخلیق کار کی نفسی اساس اور کردار کی حرکات کی تلاش میں گہرائی اور شرف نگاہ ہی کے ساتھ ساتھ سائنسی بلکہ طبی تحقیقات ڈکیو کہ ایک مرحلہ پر نفسیات علم الادویہ سے جاملتی ہے، کو بروئے کار لانا ناممکن ہو گیا اور یوں تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ تخلیق اور تخلیق کار دونوں کو نفسیات کی صورت میں ایک محدد مشیشہ میں رکھ کر ان کی پیچیدگیوں اور باہمی اثر پذیری کا مطالعہ ممکن ہو گیا۔

فرائڈ کا نظریہ لاشعور اور اس کے تئیں میں مدکن کیا گیا تحلیل نفسی کا نظریہ (اور طریق علاج) اب بھی متنازعہ فیہ ہے، یہاں اس کے حسن و قبح اور طبی حیثیت سے تعرض نہیں اور اس نزاعی گھمبھمب بحث میں اچھے بغیر تنا کہ دینا کافی ہے کہ تحلیل نفسی نے نفسیات کو ایک نئی وسعت اور گہرائی عطا کی، چنانچہ زندگی اور فن کے دیگر شعبوں کی مانند ادبی تنقید بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی، فرائڈ نے تحلیل نفسی کا نظریہ انواع صافی خلل کے مریضوں کی شفا کے لیے پیش کیا تھا، لیکن بعد میں جیسے جیسے اس کے شاگرد اور مقلدین مزید تحقیقات سے نفسی اہمیت کے مواو کی فراہمی کرتے گئے، اس نظریہ

کی چمک اسے ہمہ گیر بناتی گئی، فرائڈ نے تو حتی طور پر جنس کے ارتفاع "SUBLIMATION"

کے سلسلہ میں تخلیقی محرکات کی بات کی تھی، نہ وہ ادبی نقاد تھا اور نہ ہی اس نے خود اپنے نظریات کی روشنی میں ادبی تنقید کے اصول و قوانین متعین کرنے کی کوشش کی۔ مگر اس نے دست و فکس کیلئے وغیرہ پر مضامین لکھے اور مونا لیزا کے خالق لیوناردو پر مفصل مقالہ بھی قلم بند کیا، لیکن ان تحریروں کا اولین مقصد ادبی مباحث کی تفہیم نہیں بلکہ جنس اور اس کی کارکردگیوں کے انواع کی وضاحت کیلئے شواہد فراہم کرنا تھا۔

فرائیڈ کے بعد اس کے شاگردوں اور نفسیات سے گہری دلچسپی رکھنے والے نقادوں نے باقی اعدہ طور سے ادبی تشریحات اور مصنفین کے حالات کے تفصیل میں تحلیل نفسی کو شمل بنا کر لا شعور کے علم پر روشنی پیدا کر دی۔ اس ضمن میں فرائیڈ کا شاگرد اور اس کا مشہور سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز نے خصوصاً "ہاملٹ" کا محتاج ہے۔ اس نے اپنی کتاب "HAMLET AND OEDIPUS" میں شیکسپیئر کے ہاملٹ کی ابھی ہوئی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ ہی کیا بلکہ اس خیال کا بھی اظہار کیا: "ہر وہ بات جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا بھید کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے، وہ یقیناً شیکسپیئر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے بھی سراغ دیا کر سکتی ہے۔"

اور وہ اس لیے جیسے کہ اس نے ایک اور مضمون میں بھی کہا ہے: "شیکسپیئر کے لیے ہماری تحریر ایک طرح سے ان تکلیف دہ بیانات سے

۱۔ مضمون کا نام "DOSTOYEVSKY AND PARICIDE"

۲۔ "THE DEATH OF HAMLET'S FATHER: ESSAY IN APPLIED

PSYCHOLOGY. Vol. I p. 327

چٹسکارا پانے کی کامیاب جزوی سعی تھی، جن کا اظہار اس کے ان سونٹوں کے مطالعہ سے ہوتا ہے۔ جن میں اس کے ایک نوجوان شریف زادہ محبوب اور مشوقہ کی بے وفائی کے داغ ناکامی کی عکاسی مٹی ہے؟

ارنلٹ جونیئر اور اس کے ہم عصر نفسیات دانوں تک نفسیاتی مباحث اور ان سے وابستہ جنسی کارکردگیوں کی سنسن خیزی ختم ہو چکی تھی، مگر ان کی نزاعی حیثیت میں کمی نہ ہوئی تھی۔ نفسیات دانوں اور بعض دیگر علوم کے ماہرین جیسے اساطیر علم الانسان وغیرہ کی مسلسل تحقیقات کے باعث تحلیل نفسی کے موضوعات کی علمی حیثیت متعین ہو چکی تھی۔ دیگر علوم کی مانند تنقید میں بھی نفسیات سے کسب فیض کا آغاز ہی تھا اور گوانٹ جونیئر اور بعض دیگر اصحاب کی ان پیشرو تحریروں میں وقت نظری پر مبنی نکتہ آفرینی مٹی ہے۔ لیکن ان کے تمام فیصلوں یا نتائج کو آج سو فیصد درست سمجھ کر تسلیم کرنا فردی نہیں، کیونکہ کسی بھی نزاعی نظریہ کے مہلین (اور بعض اوقات متقلدین) میں ابتدائی مخالفت کی بنا پر شروع شروع میں قدم بے جا رمانہ انداز ملتا ہے۔ پھر غلو کی وجہ سے جزوی صداقت سے کل صداقت اور خصوصاً عمومی قرار دینے کا رجحان بھی قوی تر ہوتا ہے۔ اس سے نظریات کی تطبیق میں جو انتہا پسندی اور استخراج نتائج میں جو افراط و تفریط پائی جاتی ہے۔ اس کے باعث ایسی تنقید ادب پارہ کو بھی مرعوض سمجھتے ہوئے اولیٰ تمسیر کاری میں کوئیک کا سا انداز دوا رکھتی ہے۔ اس لیے مواد کی نفسیاتی دلچسپی اور نتائج کے انوکھے پن کے باوجود یہ اس توازن سے محروم ہوتی ہے جو ہر نوع کی اولیٰ حقیقت کی اساس ہے۔

چونکہ ہملٹ کا ہی ذکر ہو رہا ہے، اس لیے اپنے استدلال کی وضاحت بھی ہملٹ کی مثال سے کرنے کی کوشش کروں گا۔ ۱۸۵۹ء میں ڈاکٹر جے۔ سی۔ بکنل (J.C. BUCKNILL) نے اپنی کتاب "PSYCHOLOGY OF SHAKESPEARE" میں

ڈاکٹر انسٹ جونز سے کہیں پہلے اس خیال کا اظہار کیا کہ ہملٹ کا تمام تنقیدی مطالعہ نفسیات پر استوار ہونا چاہیئے۔ خود اس نے ۴۷ صفحات پر ہملٹ کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا۔ اس کے خیال میں ہملٹ مایوسو یا تھا مریض تھا۔ ڈاکٹر ایم جے ٹارن کی کتاب "MENTAL DISORDERS" ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی، اس نے مبالغہاتی

شواہد کی روشنی میں ہملٹ کی شخصیت کا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وہ قبل از وقت ذہنی توازن کے انحطاط یعنی "DÉMENTIA PRECOX" کا شکار تھا۔ اس سے اگلے سال ایک سمرویل (H. SOMERVILLE) نے "MADNESS

IN SHAKESPEAREAN TRAGEDY" میں ہملٹ کی یوں تشخیص کی کہ وہ "MANIC

"DEPRESSIVE" تھا۔ یہ نیم دیوانگی کی وہ قسم ہے جس میں مریض پر خوشی اور غم کے دورے سے گزرتے ہیں۔ ایک وقت ضرورت سے زیادہ خوش ہے تو دوسرے وقت غم کی آغوش گہرائیوں میں ڈوب جاتا ہے۔ بہت سے شعرا یوں غم اور خوشی کے درمیان پختہ و پختہ کی طرح جھولتے رہتے ہیں۔ اس نے سوال کیا کہ کیا شیکسپیر بھی ایسی ہی کیفیات سے دوچار رہتا تھا؟ اور اپنے استعمال سے اس بات کا جواب بھی دیا کہ جب ہم فاسٹاف اور میکبیتھ کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں کسی طرح کا شک و شبہ نہیں رہتا؟

اس سلسلہ میں فریڈ کے ایک اور شاگرد ڈاکٹر ہنس ساش (HANS

SACHS) کا نام بھی لیا جاسکتا ہے۔ اس نے شیکسپیر ہی کے ایک اور ڈرامہ

"MEASURE FOR MEASURE" کا تحلیل نفسی کے اصولوں کے تحت مطالعہ کرتے

ہوئے اس کی تشریح نوے معانی کی نئی جہات دریافت کیں۔ اس کی کتاب

"CREATIVE UNCONSCIOUS" بہت مشہور ہے۔ اس نے مخصوص ادب

پاروں کے ساتھ ساتھ ادب کی بھی تحلیل نفسی کی۔ اس کی تدبیر کاری کا انداز کتاب کے

نام تخلیقی لاشعور سے بھی لگا جاسکتا ہے۔

تخلیقی لا شعور سے ہی اس انداز کی تنقید کی ضرورت، اہمیت اور منصب کا بھی سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ بعض تخلیق کاروں میں ذہن کی پیچیدہ ساخت اور شخصیت میں متنوع اور بعض اوقات تو متضاد نفسی محرکات کی کارفرمائی کے باعث تخلیقی شعور پر لا شعور کے اثرات کافی سے زیادہ گہرائی تک مرتسم ہوتے ہیں۔ یوں تخلیقی لا شعور کی تسکین کا ایک انداز بن جاتی ہے۔ کیونکہ اس میں تخلیق کار کا اپنا تنقیدی شعور، ادبی قصروں کا حسن اور زندگی کے بارے میں مخصوص ناویہ نگاہ کی روشنی بھی شامل ہوتی ہے۔ اس لیے لا شعور کی تسکین یا اظہار کا یہ انداز خواہوں (ایسا بظاہر) بے ربط اور پاگل کی ٹرائیسی بے معنی بات نہیں بنتی، لیکن اس کے باوجود بعض اوقات تخلیقات میں کوئی مذکوئی ایسی پسپدگی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ ہر عہد کے قاری کے ذوق یا تقاد کی تنقیدی بصیرت کے لیے ایک چیلنج بنی رہتی ہیں۔ چنانچہ شکسپئر کے بعض ڈرامے بھی اسی فوئل میں لائے جاسکتے ہیں۔ اس کے وہ ڈرامے جو "PROBLEM PLAYS"

"BITTER TRAGEDIES" کہلاتے ہیں ان کے کرداروں یا واقعات کے تانے بانے میں کوئی مذکوئی ایسی بات ضرور ہے جو ذہن کے لیے گہرینر پاسی رہتی ہے۔ اس لیے اپنے کرداروں کی نفسی ساخت کی پیچیدگیوں کی بنا پر ان کرداروں یا ڈراموں کو نفسیاتی تنقید سے زیادہ بہتر طریقہ سے سمجھا جاسکتا ہے اور وہ میں میر، غائب، حسرت اور مذاق وغیرہ کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر بھی نفسیاتی تنقید سے یا تو بہتر طور پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے یا انہیں نئے زاویے سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دبستان لکھنو کے بعض شعراء یا ریختی ایسی صنف سے وابستہ تخلیقی محرکات کی تہ میں نفسی عوامل کی تنہم سے ان کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

ادب پاروں کی نفسیاتی تشریح کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تنقید کا دو سرائہم ترین فریضہ مصنف کی نفسیاتی ساخت کے تعین اور پھر اس کی روشنی میں اس کی تخلیقی

کاوشوں کا جائزہ لینا ہے۔ بعض اوقات یہ جائزہ ”صرف تخلیقی“ کاوشوں تک ہی محدود رہتا ہے جبکہ بعض نقاد یہ بھی دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقات کس حد تک مصنف کی نفسی ساخت اور اس سے جنم لینے والی پیچیدگیوں کی مرہون منت ہیں۔ بقول ہربرٹ ریڈ :

”میں تو اس عقیدہ کا حامل ہوں کہ شاعر کی شخصیت کی کئی تفہیم سے حاصل شدہ معلومات اس کی شاعری کی تحسین کے لیے بہترین بنیاد بن سکتی ہیں؟“

چنانچہ اس نے اپنے اسی معیار سے شیپس کی نجی زندگی، شادی، اپنی بیوی ہیریٹ سے تعلقات اور لہذا نان میری گوڈوین (MARY GODWIN) کے انوار کے ساتھ ساتھ اس کے اعصابی حمل کا بھی تفصیل مطالعہ کیا اور تب کہیں جا کر وہ شیپس کے دفاع کے قابل ہوا۔

بالفاظ دیگر تخلیق کا نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں سے براہ راست اور بلا واسطہ تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے گو یہ کام اتنا آسان نہیں اور مرحوم تخلیق کاروں کی صورت میں تو مخصوص نوعیت کے نفسی اہمیت کے مواد کی نقل ہی بہت مشکل ہے۔ لیکن ایسے نقادوں کی کمی نہیں جنہوں نے تحقیقات سے یہ ہفت غلوں بھی لے کر لیا۔ بعض اوقات تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کا یہ مرحلہ آسان بھی ہو جاتا ہے اور ان کے بارے میں نفسیاتی مواد کی نقل ہی آسان ہی نہیں ہوتی، بلکہ اس پر انحصار بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً ڈرامہ رین نفسیات نے ایملی زولا کا مطالعہ کر کے اس کی ”بنارٹائی“ ہی کو اس کی تخلیقات کا سرچشمہ قرار دیا۔ اسی طرح جب پیر نے ... مجھے رکے کے جنوں

ہو گیا..... کے اجمال کی شنوی میں وضاحت کردی یا موتوں اور داغ نے اپنے عشیتہ واقعات پر مبنی مثنویاں لکھیں تو ان سے بھی کسی حد تک استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

”نفس دریافت کے لیے تین طریقے بروئے کار لے جاسکتے ہیں :

(۱) تخلیقات کے تجزیہ سے ایسے اصولوں کا استخراج جن سے تخلیق کار کی نفسی واردات

پر بھی روشنی پڑ سکتی ہو۔ اس مقصد کے لیے یا تو اس کی تمام تخلیقات کا تفصیلی

جائزہ لینا ہوگا ورنہ ایسی تخلیقات کو تو یقیناً پیش نگاہ رکھنا ضروری ہوگا جو

اہم اور نمائندہ بھی جانے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اہمیت کے مواد کی بھی حامل

ہوں۔ مثلاً میر کی شاعری میں ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ پا پرستی

(FOOT FETISHISM) کے بھی واضح رجحانات ملتے ہیں۔ کیونکہ میر کے

بارے میں نفسیاتی اہمیت کا ایسا مواد موجود نہیں جس کی روشنی میں اس مخصوص

انداز کے اشعار کی نفسی توضیح کی جاسکتی ہو۔ اس لیے اس رجحان کے عکاس

اشعار کی امداد ہی سے میر کے ذہن کی گہرائیوں یا اس کے جنسی رویہ کو سمجھا

جاسکتا ہے۔

(۲) تخلیق کار کی زندگی کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ نجی خطوط، ڈائریوں،

نحوہ نوشتہ، سوانح عمریوں، اعترافات اور تذکیر (MEMOIRS) وغیرہ

کی مدد سے اس کی شخصیت اور تخلیقی ذہن کی تشکیل کرنے والے عوامل کے

تعیین سے زندگی کے اہم نفسی وقوعات اور حوادث کا سراغ لگا کر ان کی روشنی

میں تخلیقات کا عمومی جائزہ یا مخصوص ادب پاروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنا۔ یہ

طریقہ بہت مفید اور پہلے طریقے کے مقابلے میں کہیں زیادہ مفید اور بادشاہ

ہے اور بیشتر نفسیاتی مطالعات اسی طریقے سے کیے جاتے ہیں اور جب ہر چہ شیڈ

نے بائرن پر اپنے مقالہ کا یوں آغاز کیا، تو اس نے محض اپنے تنقیدی مسلک ہی

کی وضاحت نہ کی، بلکہ نفسیاتی مطالعہ کے اس انداز کی اہمیت بھی اچانکری۔ اس کے بقول :

”با نرن کی زندگی اور فن کا نئے انداز سے جائزہ لینے کا صرف ایک ہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کی تمام منظومات، خطوط اور دیگر نثری کوائف سے مکمل واقفیت حاصل کی جائے ؟“

خطوط وغیرہ قسم کی تحریریں اس بنا پر نفسیاتی مواد کی صورت اختیار کر جاتی ہیں کہ تخلیقات کی مانند یہ قارئین کرام کے لیے نہیں ہوتیں، بلکہ خطوط بڑی حد تک اور ڈائری وغیرہ کئی طور سے واقعی حیثیت رکھتی ہے، غائب نے جب اپنے بے تکلف اسباب کو خطوط دیکھے، تو اس کے نزدیک ان کی اہمیت غزلیات ایسی نہ ہوگی، لیکن آج ان خطوط کی امداد سے ہی غائب کی زندگی کے کئی گوشے، جواب تک نہاس تھے، نئی روشنی میں لائے جا رہے ہیں، یوں ان خطوط کے آئینہ میں غائب کی انفس زندگی کے عدد و خال دیکھے جاسکتے ہیں، احمد نعیم قاسمی کو لکھے گئے اور ان ہی کے مرتبہ منشور کے خطوط ”بھی چھپ چکے ہیں، ان کے مطالعہ سے منشور کے ذہن کو اور اس کی انفس ساخت کو بڑی حد تک سمجھا جاسکتا ہے، کیونکہ وہ خط اس عہد سے تعلق رکھتے ہیں، جب ”ابھی بن رہا تھا“ اس لیے اس کی شخصیت کے بعض رجحانات اور زندگی ”ادب اور منظر اساتذہ کے بارے میں اس کے انداز نظر کی تفہیم کے لیے یہ خطوط کار آمد نفسی کلید کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں، ڈاکٹر وحید قریشی نے شبلی کی حیات معاشرہ میں شبلی کی زندگی کے اہم ترین جذباتی موثر اور نفسیاتی حادثہ کا سراغ لگانے میں شبلی کے ان خطوط سے بھی بہت کام لیا جو عطیہ بیگم کو لکھے گئے تھے، اور اسی لیے اب ان خطوط

کی روشنی میں شبکی کسی بعض غزلیں نئے معافی اختیار کر جاتی ہیں، اسی طرح اقبال نے علیہ بیگم کو جو خطوط لکھے، ان میں بھی اس کی جذباتی کشش کو بین السطور مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ شیلے اپنے وقت کی نثر اعلیٰ شخصیت ہی نہ بنا بلکہ آنے والے نقادوں اور سوانح نگاروں کے لیے ایک متنازعہ فیہ تخلیق کار بھی! وہ مدتوں اپنی بیوی ہیریٹ سے برے سلوک کی وجہ سے زیرِ عتاب رہا، لیکن جب ڈاکٹر ویسل ٹنٹن (LESLIE HOSTEN) کے ہمدردی کے نام لکھے گئے غیر معمولی خطوط لکھے تب کہیں انکی شکایت کے بعد شیلے کے بارے میں مفروضہ غلط فہمیوں کا کسی قدر خاتمہ ہوا۔

خطوط پاس لیے زور دیا گیا کہ ان میں بے ساختہ پن کہیں زیادہ ہوتا ہے اس لیے ان کے زیادہ شخص ہونے کا امکان قوی تر ہے، مگر خود نوشت سوانح عمریاں اعتراضات اور تذکیر وغیرہ شعوری کاوش کے مرہون منت ہوتے ہیں، لیکن ان کا نفسی محرک باہم نگرہیت میں تلاش کیا جاسکتا ہے اس لیے ان سے بھی کسی حد تک شخصیت کی تفہیم میں امداد لی جاسکتی ہے اور اگر لکھنے والا سو ایسا بے باک ہو تو پھر ان کی نفسیاتی اہمیت مسلم؛ لیکن بعض اوقات ایسی تحریروں کے لاشعوری محرکات جس نفسی تسکین کا باعث بنتے ہیں، ان کی پیپیسیجی کی وجہ سے ایسی تحریریں نفسیاتی نقاد کو سراب دکھانے کا خطرہ دیا کر رہی جاسکتی ہے۔ اسی لیے تو اکثر ایڈیٹرز ہرگز (BERGLER)

نے ایسی تحریروں سے استفادہ کرتے وقت بہت زیادہ محتاط رویہ اختیار کرنے کا مشورہ دیا ہے، کیونکہ بعض اوقات خود نوشت سوانح عمریوں یا اعتراضات کی بے باکی اور پتہ کی آڑ لے کر لکھنے والوں نے اپنی ناکردہ گناہی کی داد وصول کرنے اور عہدوں کا طوا کرنے کی کوشش بھی کی ہے اس ضمن میں جوش ملیح آبادی کی یادوں کی برات ”بطور مثال“ پیش کی جاسکتی ہے۔

اس طرح بعض اوقات لکھنے والا اپنی الجھنوں کے صحیح یا مبالغہ آمیز تذکرہ سے شرمی

آسودگی بھی حاصل کرتا ہے۔ اس لیے اس نوع کی ہر بے باک تحریر پر کو محض بے باکی کی صفت کی بنا پر سونی صدر دست تسلیم نہ کر لینا چاہیے۔

اس بارے میں تھورن اور نفسیاتی اہمیت کے حامل مواد میں سوانح عمریوں کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے اور میں تہذیب نگاروں یا محال شہساز کی کچھ نئی سوانحات کا تذکرہ ہی کیا کہ حالی خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کا عہد کر شیل بائیو گرافی لکھنے کا نہیں موجودہ عہد میں بھی ایسی سوانح عمریاں یا خاکے کم ہی ملیں گے جن میں تخلیق کار کے اندر چھپے اصل انسان کو بے نقاب کرنے کی کاوش ملتی ہو۔

(۳) ان دو طریقوں کو ملا کر ایک تیسرا طریقہ بھی وضع کیا جاسکتا ہے، یعنی تخلیق کار کے حالات، تربیت اور تخلیقات کا پہلو بہ پہلو جائزہ لیتے ہوئے مخصوص تخلیقات کو زندگی کے مخصوص حوادث اور نفس و قوعات کے تابع کرنا، یہ طریقہ جہاں بے حد سودمند اور دلچسپ نتائج کا موجب بنتا ہے۔ وہاں نسبتاً وقت طلب بھی ہے۔ اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ نقاد کو نفسیاتی اہمیت کے تمام قوعات کا علم ہو۔ شاید اسی لیے بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ آج اگر این ہتھوے (ANN HAWTHAWAY) کے بارے میں مفصل معلومات

حاصل ہوں تو شکیبہ کے سانچے ("SONNETS") زیادہ بہتر طور پر لکھے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر ژواگو کی پیرٹرسن لارا کا کردار پیرس پیتترک کی سیکرٹری اور دوست و بعض کے خیال میں محبوبہ، OLGA IVINSKAYA سے اتنا مشابہ ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا پیتترک نے اس کی تصویر کشی کی ہو۔ حتیٰ کہ پیرٹرسن کی مانند ادراک کا انضمام بھی اس ضمن میں نقاد کا کام کم بھی محقق سے کم نہیں ہوتا اور وہ ہر ممکن ذرائع سے حصولِ شواہد کے بعد نتائج ترتیب دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ویلن ناٹ (WILSON KNIGHT)

نے بائرن کی خرابی زندگی، بیوی سے ناجاقی اور اس کے جنسی باعث، سوتیلے بہن سے جنسی تعلقات کی خرابی حیثیت اور ہم جنسیت سے دلچسپی۔ ان سب پر اس نے اپنی کتاب "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں تفصیلی روشنی ڈالی۔ یوں بائرن کی جنسیت کے حوالے سے اس کی تخلیقات کو سمجھنے کے لیے یہ کتاب ناگزیر ہے۔ دستور نسکی کی زندگی بڑا تر خود اچھی خاصی داستان ہے۔ اور اس کے بعض ناول جیسے "THE HOUSE OF THE DEAD" "THE GAMBLER" اور "IDIOT" وغیرہ اس کی اپنی زندگی کے مخصوص ادوار کے مظہر ہیں۔ اس نے خود کو کئی سال سائیریا میں گزارے تھے۔ اور پہلا ناول اسی دور کے بارے میں ہے۔ جو اس کے لیے مراقبہ ایسی صورت اختیار کر چکا تھا اور یہی دوسرے ناول کے ہیرو کا حال ہے۔ وہ خود مرگی کا مریض تھا اور یہی مرض تیسرے ناول کے ہیرو کا ہے اسی طرح اس کے بعض اور ناولوں میں بھی اس کی زندگی کے بعض احوالات کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

گو ہنس راج رہزنہ بیباقی تھا وہ نہیں لیکن انہوں نے بھی پریم چند کی سوانح عمری میں یہی طریقہ برتتے ہوئے پریم چند کی زندگی کے مخصوص واقعات اور اہم شخصیات کی ذیل میں انسانیوں اور ناولوں سے دیے ہیں واقعات و بیانات کے حوالے جمع کیے۔

یہ طریقہ دلچسپ تو ہے لیکن اس طریقہ کا جواز محض دلچسپی نہیں بن سکتی، تعداد کا کام اپنے قارئین کے لیے ایسے شواہد کی فراہمی اگر مرض سسنس خیزی یا چٹانے کے لیے ہے تو یہ تعییر کی روشنی ہوگی، لیکن اگر تعداد ان واقعات و حوادث کی روشنی میں تخلیق کے کسی نئے پہلو کو بے نقاب کرتا ہے، کسی خصوصیت پر نئے زاویے سے روشنی ڈالتا ہے یا تخلیقی محرک کے تعین سے تخلیق کا پس منظر واضح کرتے ہوئے اس کی قدر و قیمت

کاتین کرتا ہے۔ یہ اور اس نوعیت کے مقاصد کی تکمیل ہی اس طریقہ کو بروئے کار لانے کا حجاز ہے۔ اب یہ سبھی جانتے ہیں کہ غلاب نے جوانی میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈونٹی سے عشق کیا تھا۔ غلاب نے اپنے ایک خط میں اس کے بارے لکھا ہیں ہے۔ اب ایک نقاد اگر اپنے قارئین کو یہ بتائے کہ غلاب کی یہ غزل :

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہلے ہلے

کیا ہوتی ظالم تیری غفلت شکاری ہلے ہلے

درحقیقت اسی محبوبہ کا مرثیہ ہے تو وہ کوئی انکشاف نہیں کرتا۔ لیکن اگر اس واقعہ کو جذباتی پس منظر قرار دے کر اس غزل کی نفاست تخلیق کی تشکیل میں محدود مواد حرکات کی نشاندہی کرتا ہے تو یہ ایک نفسیاتی نقاد کا کام ہوگا۔

کچھ عرصہ قبل نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی انارکشی کو بہت زیادہ بلکہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ بلکہ بعض نقادوں (اور ماہرین نفسیات) کا یہ خیال تھا کہ ہر تخلیق کار کے لیے اول تو انارکلی ہونا لازمی ہے۔ اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا توفیق یا اعصابی غفل سے گہرا تعلق ہے۔ دیکھ اس ضمن لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ جنہوں نے تمام عمر ذہنی بواہمیوں میں بسر کی۔ (میراجی) جو افیون ایسے نشوں کے عادی تھے (کولبرج) ڈی کوئینیسی (جو اعصابی غفل کے مریض تھے (شیلے) باولیر (جو نامرود تھے۔ درکن سونٹ (جو مجرم تھے۔ (او۔ ہنری) قاتلانہ حملہ کیا و نارن میلر (بولی و برائے جنس دیکھ رہے تھے۔ (نران ٹرینے) جنسی امراض میں مبتلا تھے۔ (موپاساں) جنس کجروی کے شکار تھے۔ (دوستوفسکی) جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا (باٹرن) ہم جنس پرست تھے۔ (آسکواٹلڈ) اگرچہ اخلاقی لحاظ سے بالکل دیوالیہ نہ تھے (ویلن) تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے۔ (نذر الاسلام) ورجینیا وولف (اور ہلا خرنو وکشی کی

اورنٹ ہیٹنگوے، مائیکوفسکی، ۱۰۰۰۰۰ اس نوع کی مثالوں کی بہم رسانی مشکل نہیں !

اس عمومی انداز سے ہٹ کر بعض ماہرین انفعیات کے نظریات کے محذب شیشہ میں تخلیق اور تخلیق کار کو رکھ کر دیکھنے کی سعی بھی ملتی ہے مثلاً فرائڈ کی انفعیات کی رو سے تخلیق چوکہ جنسی دباؤ کے ارتفاع کا ایک انداز ہے اور ادب متبادل آسودگی تمہیا کرتا ہے۔ اس نے ادیب جنسی محرومی کا شکار ہے اور یہ وراصل جنسی توانائی (LIBIDO) ہے جو تخلیقات کی بر قلمونی سے اظہار و ترفع حاصل کرتی ہے۔ یہ نظریہ بھی مزاحی ہے۔ لیکن اس کے متنازعہ فیہ ہونے سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر عظیم تخلیق کاروں کی جذباتی زندگیوں میں جھانکا جائے تو کتنی ایسے جنسی ایسے نظر آئیں گے۔

دانٹے کی بیٹریس، کیٹس کی فین برلن اور ڈوڈز ورثہ کی اینٹ ویلن سے لے کر میر اور وارث شاہ تک کی ناکام محبتوں کو ایک قوی تخلیقی محرک قرار دیا جاسکتا ہے۔ ویسے فرائڈ کے علاوہ بعض اور کھنے والوں نے بھی تخلیقی عمل کا جنس اور اس کی محرومیوں سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں تیخ (TIECK) شوپنہار اور شاں وال (STANDALL) وغیرہ کا نام خصوصیت سے لیا جاسکتا ہے ان سب نے جنس کے کسی یکسی پہلو پر زور دیا۔

۱۔ اب تک تو کیٹس کے ساتھ صرف فین برلن کا ہی نام منسوب تھا۔ لیکن ماربرٹ گٹنگس (ROBERT GITTINGS) نے اپنی کتاب "JOHN

KEATS, THE LIVING YEAR" میں تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ

ستمبر ۱۸۱۸ء سے لے کر ستمبر ۱۸۱۹ء کے درمیان لکھے گئے۔ "BRIGHT

"STAR SONNETS" کی غماط فین نہیں بلکہ مسرانا بلا جزم ہے۔

اس نظریہ کے برعکس ایپلر نے عظیم شخصیات اور تخلیق کاروں کے جسمانی کوائف اور عضوی نقصانوں کو شواہد کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عظمت کی اساس احساس کمتری پر استوار ہے۔ اور یوں تخلیق کار کے لیے محرکات کا سرچشمہ احساس کمتری قرار پایا۔ بہت سے کہنے والوں نے اپنے خطوط، ڈائریوں، خودنوشت سوانح عمریوں اور عام گفتگو میں جسمانی خامیوں کے حقیقی دیا مفروضہ، احساس کمتری کے پیدا کردہ ذہنی کرب کی طرف اشارات کیے ہیں اور اگر اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کے جسمانی عیوب کا جائزہ لیں تو جسمانی خرابیوں کے شکار حضرات کی تعداد کافی سے زیادہ ملے گی۔ جب کہ رسکن کی مانند اور بھی کئی لوگوں نے یوں آئینہ میں جھانکا ہوگا:

”جب میں نے آئینہ میں جھانکا تو میں نے اپنے تصورات سے بڑھ کر خود
کو مضحکہ خیز پایا“ ۱

اسی طرح ایچ۔ جی۔ ویلزنے بھی اپنی خودنوشت سوانح عمری (ص: ۲۸۲) میں یوں لکھا:

”ایک خوب صورت جسم کی خواہش میرے دل کی گہرائیوں میں بسی ہوتی
تھی جو اپنے احباب سے خط و کتابت یا عام گفتگو میں میں نے ذاتی شہادت
کا پرتھوٹن (مفلز میں مضحکہ ڈایا یا اپنے دبے پن اور لباس سے اپرواہی کا
خاکہ اڑایا کرتا۔ لیکن اس تکلیف دہ احساس سے میں نے آسودگی نہ پائی
اور نہ ہی میں اس کا اعتراف کر پایا“ ۲

ایپلر کے ہاں تو مخصوص خامیوں کے احساس کا ارتفاع تخلیقات کی صورت

میں ہوتا ہے۔ لیکن اس خیال میں جب غلو سے کام لیا گیا ہے تو تخلیق کار کو ا بنا رمل
 سمجھا جانے لگا۔ یوں بھی اس میں خاصی سنسی خیزی ہے۔ سب سے پہلے میکس نوٹن
 (MAX NORDON) نے اس نظریہ کو منظم صورت میں پیش کیا اور
 یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اصولی طور سے ہر تخلیق کار تو ہنی لحاظ سے ا بنا رمل یا
 اعصابی خلل کا مریض ہوتا ہے۔ چنانچہ بعد ازاں اور نقادوں نے بھی اس نظریہ پر خصوصی
 توجہ دی اور اس نقطہ نظر سے تخلیق کاروں کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ان ہی کو
 اولیٰ پکھ کے اساس قرار دیا۔ اس ضمن میں امریکی نقاد ایڈمنڈ ولسن (EDMUND
 WILSON) کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سوفوکلز کے ایک المیہ
 "THE PHILOCTETS" کی ایک نئے انداز سے نفسیاتی توجیہ کرتے ہوئے
 "THE PHILOCTETS WOUND AND THE BOW" کے عنوان سے ایک
 مضمون لکھا جس میں ٹرائے کی جنگ کے ایک وقوع کو نفسیاتی معانی پہناتے ہوئے یہ
 نتیجہ اخذ کیا: "قطع عضو اور قوت کی مانند مرض اور نا بھد بھی لازم و ملزوم ہیں"
 اس کے خیال میں تخلیق کار کی فیلو ٹیٹس کی مانند اعصابیت بھی ایک پھوڑے
 کی مانند ہے۔ جس میں مشرانہ پیدا ہو چکی ہو۔ لیکن دنیا تخلیقات کی خوشبو کی خاطر اس
 کے وجود کے تعفن کو گوارا کرتی ہے۔ پھوڑا اور اس کی ہوا اعصابی خلل کی علامت ہے۔
 اور اس طرح ٹرائے کی جنگ میں فیلو ٹیٹس کی بھاری اور طلسمی قوتوں کی حامل کمان
 کی خاطر یونانیوں نے اس کے پھوڑے کا تعفن گوارا کیا۔ اسی طرح افراد بھی تخلیقات
 کی خاطر اعصابی خلل کے باعث جنم لینے والی تو ہنی ہوا معببوں کو گوارا کرنے پر مجبور ہیں۔
 ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ انداز نظر نہ تو جدید ہے اور نہ ہی نفسیاتی تنقید
 کا عطیہ۔ یونانیوں نے سب سے پہلے شاعرانہ دیوانگی کو ایک حقیقت سمجھتے ہوئے
 اس کا باعث "MUSE" کو قرار دیا۔ ان کے خیال میں تخلیق دیوی کے ربانی اشارات

کی مرہون منت ہے۔ انطالون نے اسی انداز نظر کو تخلیقی عمل کے مطالعہ کے ضمن میں
 ظہیرانہ انداز سے بیان کیا۔ یہ انداز نظر کوئی پرنامیوں کے بھی مخصوص نہیں بلکہ مختلف
 اقوام کی اساطیر، روایات اور لوک ادب سے اس کی عالمگیر مقبولیت عیاں ہوتی ہے۔
 مثلاً ناروے اور سوئیڈن کے علاقہ کی اساطیر کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے
 خیال میں شعراء دیوتا "ODIN" کی برکت سے شیریں بیانی حاصل کرتے تھے۔
 آریہ مقدس کا نام "ODRERIR" ہے۔

ماہرین نفسیات کے لیے تمام اساطیری مفروضوں یا قدیم مفکروں کی تائید
 ضروری تو نہیں، لیکن شاعرانہ دیوانگی پر نفسیات دانوں نے کافی سے زیادہ غور کیا
 اور اس کی تائید بھی کی۔ نفسیاتی وقوعات پہلے بھی معمر من و جہد میں آتے تھے اور
 اب بھی، فرق صرف افہام و تفہیم کے لیے زبان اور اصطلاحات سے پیدا ہوتا ہے۔
 اس ضمن میں ڈرنگ کی رائے قابل غور ہے،

"فن کار کی ربانی دیوانگی کا خطرناک حد تک مریضہ حالات سے تعلق
 ہے گو یہ وہ نہیں ہوتی؛ بلکہ

کچھ عرصہ تک تو نفسیاتی تنقید میں اس نظریہ کا سکر چلتا رہا۔ لیکن جب اس
 کا شرف نگاہی سے جائزہ لیا گیا، تو اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوئی اور
 اس کا ظلم باطل ہوا، مخالفین میں لائنل ڈرنگ خصوصاً اہمیت رکھتا ہے اور اس
 کا مضمون "ART AND NEUROSIS" بہت مشہور ہے، اس کے بقول:

"ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ ادیب اپنے کام کی نوعیت کی
 بنا پر کسی نہ کسی صورت میں فینٹسی (FANTASY) سے تعلق

رکھنے پر مجبور ہے۔ اس کا کام ہی ایسا ہے کہ وہ اپنے لاشعور کا اظہار چاہتا ہے۔ ذرائع کی بدتموینی سے اس کا لاشعور بھیس بدنے کو سعی کننا رہتا ہے۔ لیکن بھیس بدنا خود کو چھپاتا تو نہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایک ادیب اپنی تخلیقات کو اپنی نوات اور باطن سے جتنا بھی دور لے جائے کی کوشش کرتا ہے، اتنا ہی اور کم نہیں... بلکہ کچھ زیادہ ہی اس کا لاشعور واضح ہو کر درست طور سے سامنے آئے گا: ملے

اس مسئلہ پر THEORY OF LITERATURE نے نوٹیں لکھی ہیں انگریزی میں

کی ہیں۔ ان کے خیال میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اعصابی خلل ادیب کے لیے موضوعات کی ہم رسانی کا باعث بنتا ہے یا محرک کا؟ اگر جواب ثانوی کے حق میں ہو تو اس میں اور اعصابی خلل کے دیگر مریضوں میں کوئی فرق نہیں۔ اس سے ایک اور مسئلہ بھی جنم لیتا ہے۔ اگر تخلیق کار کے انتخاب موضوع میں اعصابی خلل سے جلا پیدا ہوتی ہے تو قارئین کیوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے تخلیق کاری اعصابیت کا اظہار نہیں اسی لیے تو پاگل کی تخلیق نہیں۔ تخلیق تو چیز سے دگر کی حامل ہے اور اس کا اظہار محض دیوانگی ہی نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض دیوانوں نے تخلیق کاری میں بکاؤریش ہشیار کا ثبوت دیا۔ اعصابی خلل کو تخلیق کا موجب قرار دینا اس لیے بھی غلط اور بگڑا کن ہے کہ ایک تخلیق کار (اتفاق سے) اعصابی خلل کا شکار بھی ہو سکتا ہے لیکن کیا اعصابی خلل کا ہر مریض ہی تخلیق کار ہوتا ہے؟ اس کے جواب کے لیے ایک مرتبہ پھر نائل ٹرننگ سے رجوع کرتے ہیں:

۱. "LIBERAL IMAGINATION" p.169

۲. RENE WELLEK AUSTIN WAZZREN

”جہاں تک فن کار اور اس کے اعصابی خلل میں باہمی رابطہ کا تعلق ہے تو اس لحاظ سے فنکار واقعی انفرادیت کا حامل ثابت ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ بھی ہے، دراصل اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے خارجی عناصر کے لیے مجسم عمل بنانے اور اسے ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دوسروں کے لیے قابل قبول بنانے کی صلاحیت کی وجہ سے ہے۔ یہ سب کچھ وہ ایسے انداز سے کرتا ہے کہ دیگر افراد کی انا بھی اپنی اپنی متذکرہ جدوجہد میں اس سے اثرات قبول کرتی ہیں؟“

گویا بات وہی ارتفاع والی آجاتی ہے، جس کی طرف فلائڈ نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا!

گو فرائڈ کے تحلیل نفسی اور جنسی لاشعور ہی محرکات کے نظریہ نے نفسیاتی تنقید پر بہت گہرا اثر ڈالا بلکہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے دبستان کو اس کی تعلیمات کا نتیجہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن ٹرنگ کے اجتماعی لاشعور اور لاشعوری ماسی سانچوں (ARCHE TYPES) وغیرہ نے نفسیاتی تنقید کو یقیناً ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ جدید شاعری میں علامات اور امیجز وغیرہ کو خصوصی اہمیت دیتے ہوئے انہیں اظہار و بلاغ کے لیے بنیاد قرار دیا جاتا ہے، اور ٹرنگ کے ان نظریات کی روشنی میں شاعر کی نفسی ساخت کی تشکیل کرنے والے خطوط کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ان محرکات کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے، جو اجتماعی لاشعور کی بنا پر کسی ایک مخصوص نسل، گروہ یا تمدن کے لیے خصوصی اہمیت کے باوجود بھی تمام نئی نوع انسان سے رابطہ استوار رکھتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید میں خلائق اور جنسی ارتقاع کے نظریہ کے بارے میں اب وہ جوش اور غلو نہیں رہا جو دبستان کے آغاز میں تھا، اس لیے نقادوں کا ڈنگ کی طرف زیادہ رجوع ہوتا جا رہا ہے۔ کسی زمانہ میں تنقید سے اسے صوفی ”کہا جاتا تھا لیکن اب اس صوفی کے نظریات نفسیاتی تنقید کو نئی گہرائی بخش رہے ہیں۔ کسی زمانہ میں ماڈرناؤٹکین کی

”ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY“

ہی مستند کتاب سمجھی جاتی تھی لیکن اب ڈنگ کی تحلیل نفسیات کی اصطلاحات عام استعمال ہو رہی ہیں، اس نظریہ سے انفرادی تخلیقات کی تشریح و توضیح کے ساتھ تخلیقی عمل کی وضاحت بہت کامیابی سے کی گئی۔

یہ تعجب نہیں ہی ہوتا لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو میں نفسیاتی تنقید کے آثار غالباً دیگر تمام دبستانوں کے مقابلہ میں قدیم تر ہیں۔ میرے خیال میں مرزا ہادی رسوا کو بلا مبالغہ اردو کو پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاسکتا ہے، ان کی ادبی شہرت محض ایک ناول ”امراؤ جان ادا“ کی وجہ سے ہے اور اس ناول کی مقبولیت نے ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں اور کارناموں کو ابھرنے نہ دیا، جب تک ڈاکٹر محمد حسن کی مرتبہ ”مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات“ شائع نہ ہوئی تھی، اس وقت تک یہ سوچا بھی نہ جاسکتا تھا کہ مرزا رسوا نے ادب کے بارے میں ایسے خیالات کا اظہار بھی کیا ہوگا، جن کی تنقیدی افادیت کو جھٹلانا آسان نہ ہوگا، مرزا رسوا نے فلسفہ میں امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ٹی۔ ہی نہ کیا بلکہ حیدرآباد میں دارالترجمہ کے لیے بعض نفسیاتی کتابوں کے تراجم بھی کیے، ان میں سے ولیم میکڈوگل کی مشہور کتاب

”SOCIAL

PSYCHOLOGY“ بھی ہے، اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے فلسفہ اور نفسیات کا

گہرا مطالعہ کیا تھا، اسی لیے ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی تنقید کے جوا اشارات ملتے ہیں، انہیں محض اشارات قرار دے کر ان کی اہمیت ختم نہیں کی جاسکتی جس

عہد کے نقاد، عالی اور شبلی کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر..... ایسی ایک عروسی
مناقشوں اور لفظی مویشیوں میں اچھے تھے۔ اس زمانے میں مرزا رسوا اس خیال کا
اظہار کرتے ہیں :

”میرے اس خط اور دوسرے خطوں کا جو اس کے بعد کیے جائیں گے۔
یہ خشار ہو گا کہ علم شرعی ان خوبیوں کو جنہیں اردو زبان کی شاعری
ڈھونڈ رہی ہے، حتیٰ الوسع بیان کروں مگر سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور
کو سمجھنے کے لیے جنہیں میں ذکر کیا جاتا ہوں، مبادی اور مسائل علم نفس
سے واقف ہونا بہت ضروری ہے۔ اور اس علم کی کوئی کتاب بالفعل
اردو زبان میں نہیں ہے۔“

یہ تسلیم کہ مرزا رسولؔ لا شعور یا نفسیات کی غیر اصطلاحات استعمال نہ کریں تو اس کی بڑی
وجہ یہ ہے کہ خود ان کے زمانہ اشتغال (۱۹۳۱ء تک) یورپ میں منہجی جدید
نفسیاتی اصطلاحات کا اتنا چرچا نہ تھا، لیکن اس کے باوجود بھی اپنے نفسیاتی مطالعہ
اور زندگی کے بارے میں ژرف نگاہی کی بنا پر انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا۔
ان کے باعث ”مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات“ علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی
میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی تنقیدی کوشش کہی جاسکتی ہے ان میں
بصیرت بھی ہے اور قدرت بھی :

مرزا رسوا نے اپنے ناول ”انسانے راز“ کے دیباچہ میں اپنے نظریہ ناول نگاری کی
وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا :

”دنیا میں سب سے زیادہ مفید اور دلچسپ انسان کے حالات ہیں۔“

صرف ظاہری حالات بلکہ اس کے باطن اور ہمہماثر نظریات میں اسی دینی ناول کے ذریعہ سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویر کشی کی کوشش کی جائے۔

یہاں لاشعور اور تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال کیے بغیر وہ دراصل انسان زندگی میں تحت الشعور کی کارفرمائیں اور لاشعور کی حرکات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ اور ایسے ہی خیالات کی وجہ سے انہیں نہ تو اپنے ہم عصر ناول نگار پسند تھے اور نہ ہی وہ ان ایسا ادب تخلیق کر سکے۔ امرتوجان ادا کے مصنف کے خیالات کی مانند خود یہ ناول بھی نفسیاتی گہرائی کا حامل ہے۔

رشید احمد صدیقی نے ڈاکٹر بھنودی کے بارے میں اس رٹے کا انکار کیا تھا،
”غالب کو نفسیاتی اسلوب کی بنا پر سب سے پہلے بھنوری مرحوم نے
ہی پیش کیا“

تعب ہے کہ صدیقی صاحب ایسے بالغ نظریہ نے یہ بات کیسے گھڑ دی۔ اگر بھنوری نے نفسیات و فنون کے نام لے دیے ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ نفسیاتی تقاد بھی تھے۔ انہیں شاعری کے ساتھ ساتھ فلسفہ اور فنون لطیفہ میں بھی ورک تھا۔ ان کی تنقید کا انداز تعابلی ہے اور ایک ہی سانس میں وہ کئی کئی شخصیات کے نام گنوا جاتے ہیں۔ ان میں جو چیزیں پایا جاتا ہے وہ نفسیاتی تقاد کے مزاج ہی کے منافی ہے۔ جو تقاد اپنی تنقید کی ابتداء اس شاعرانہ مقروض سے کرے:

”ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالب“

.... اور جس کی تنقید کا انداز کچھ ایسا ہو:

”غالب کا فلسفہ اسپنوزا، ہیگل، برکے اور فٹے سے ملتا ہے۔“

وہ پہلا کیسے نفسیاتی اسلوب تنقید کی روشنی میں کسی کو پرکھ سکتا ہے۔ خواہ اس کا مدد و غائب ہی کیوں نہ ہو۔ اور خواہ رشید احمد صدیقی ایسی شخصیت ہی اس کا دعویٰ کیوں نہ کرے۔

نفسیات سے علمی دھپیں کے باوجود بھی ابھی تک اردو میں نفسیاتی تنقید دبستان کی صورت میں نہیں۔ بس انفرادی رجحانات کے تحت بعض نقادوں نے اپنی تشریحات اور نظریہ سازی میں نفسیات سے بھی امداد لی۔ اس ضمن میں میراجی کا نام خصوصیت سے لیا جاسکتا ہے۔ میراجی کی نفسیاتی الجھنوں، جنسی کج رویوں نے اسے موت سے پہلے زندگی میں ہی ایک لی جٹ بنا دیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جنسی پشیمانی کی تلاش میں آیا اور نظم و اس کے ابہام کو مردود قرار دینے کے لیے صرف اس کی نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔ لیکن میراجی نے مشرق و مغرب کے نئے ہیں ادبی پرکھ کے لیے گہری نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا، اور اتنے کامیاب رہے کہ انہیں بالعموم اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاتا ہے جو کہ غلط ہے لیکن اس سے ان کی نفسیاتی تنقید کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

میراجی کے ساتھ ڈاکٹر محمد اجمل، حسن عسکری اور بیاض احمد کا نام بھی لیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے اول الذکر ایچ ڈاکٹر اجمل ہر جنگ سے اور مؤخر الذکر فرانس سے زیادہ متاثر ہیں۔ جب کہ حسن عسکری نے جرمنی نفسیات دان و ہلم ریخ (WILHELM REIK) کے نظریہ کی روشنی میں بعض شعراء کے کلام کا مطالعہ کیا۔ محمد یونی کلیم کی کتاب ”مقام غالب“ بھی قابل ذکر ہے۔ اس میں غالب کی شخصیت کی نفس اساس دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بعض غزلوں کی تخلیق میں شعور اور تحت الشعور کی کارفرمائی حروف سے ظاہر کی گئی ہے۔

نفسیاتی تشقید میں تازہ واردان کی حیثیت سے ابن فرید، دیوندر، سرسليم احمد اور شبیبہ الحسن کا نام لیا جاسکتا ہے۔ ابن فرید نے کم لکھا لیکن سوچ بھی کر لکھا۔ نرائے کے دائرہ آخر سے باہرہ کراہوں نے دیگر نفسیات دانوں کے افکار سے اپنے خیالات اور نظریات کی اساس استوار کی لیکن ذوق سوچ اور فکر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ چنانچہ اوراق ۱۳ (۱۹۶۸ء) میں ان کا مقالہ علامات کا تصور، زمان و مکان، ٹھٹھے پایہ کا ہے۔ اور اس اہم مسئلہ پر نئے نئے ناویہ سے روشنی ڈالتا ہے۔ سلیم احمد نے غالب اور قبائل کو چونکا دینے والا نفسیاتی مطالعہ کیا۔ شبیبہ الحسن اور دیوندر، سرویں سے مؤثر انداز لکھے ہیں کہیں نفسیات سے امداد لینے کی کوشش کی ہے، ان کا انداز نفسیاتی تقابل کا ہے۔ شبیبہ الحسن کے ہاں بھی نفسیاتی بصیرت ہے اور شاعری اور شعراء کے مطالعہ میں اسے خصوصیت سے بروئے کار لاتے ہیں۔^{۱۷}

۱۷۔ مزید تفصیلات کے لیے راقم کی کتاب "نفسیاتی تشقید" ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ :

ساختیائی تنقید

اس مضمون کا آغاز اس حقیقت کے اعتراف سے کیا جا رہا ہے کہ ساختیائی تنقید "STRUCTURAL" کی اصطلاح اردو تنقید میں نووارد ہو چکا ہے۔ اصطلاح ہے، اتنی اجنبی کہ اس کے بارے میں ناقدین کی اکثریت لاعلم ہے۔ حالانکہ اس اصطلاح سے وابستہ اندازِ نقد اور اس سے جنم لینے والے مباحث کا دائرہ محض ادبی یا برطانیہ تک ہی محدود نہیں بلکہ فرانس اور روس حتیٰ کہ چیکو سلواکیہ تک پھیلا نظر آتا ہے۔ اتنے متبادل تصور نقد کے بارے میں معاصر ناقدین کی بے خبری تعجب خیز ہے۔ اس تعجب میں اس حقیقت کے پیشِ نظر اس وقت مزید اضافہ ہو جاتا ہے کہ ہماری تنقید کے بیشتر مصروفِ تصورات، اصطلاحات، مباحث، اور معایر مغرب سے درآمدہ ہیں، اور آج سے نہیں بلکہ درآمد کا یہ سلسلہ ۱۸۹۳ء کے مقدمہ شعر و شاعریؔ کے سال اشاعت سے جاری ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمومی تنقیدی تصورات کے ساتھ ساتھ ماکسیت، نفسیات، وجودیت، اساطیر، علم الانسان اور دیگر عمرانی علوم سے استفادہ

مردمان بھی تو ہی ترنظر آتا ہے۔ العرض ہمارے تنقید کی ساری بہاؤ مغرب کی مروجہ منت ہے۔ لیکن قہر ہے کہ سائنسیاتی تنقید کے بارے میں کسی نقاد نے ایک لفظ بھی نہ لکھا، حالانکہ مغرب کا گہرا مطالعہ کرنے والے ناقدین کی یہاں کبھی کمی نہیں رہی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں مثبتیت (POSITIVEISM) کی صورت میں جو اندازِ نقد مروج تھا، فرانس میں تین (TAINES) اور روس میں پلینوف (PLEKHANO V) کا انتقاد اس کی نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ادبی تجزیہ کی اساس ادب کے متن پر استوار ہوتی تھی اور ناقدین کے پیش نگاہ خارجی عوامل ہوتے تھے۔ ان کے بموجب یہ خارجی عوامل ادب پارے کی مخصوص طرزِ احساس کا تعین کرتے تھے اور ان ہی کی روشنی میں ادب پارہ کی تشریح و تفسیر ممکن تھی۔ بالفاظِ دیگر ادب کو محض عمرانی صورتِ حالی کا ترجمان سمجھا جاتا تھا اور یوں ادب پارہ مصنف کی زندگی یا اس کے عصر کا آئینہ قرار پایا۔ اس اندازِ نظر کے مطابق ادبی تخلیق آزاد اور خود کار نہیں تو وہ ہونے کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کا اثر تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پاروں کو چھوڑ کر تاریخی اور سماجی حالات کی چھان بین شروع کر دی گئی اور ان ہی کی روشنی میں ادب کا تجزیاتی مطالعہ کیا جانے لگا۔ اسی اندازِ نقد نے ادب اور مطالعہ ادب کو نسل، سماجی ماحول، طبقاتی حیثیت اور مصنف کی سوانح عمری کے خانوں میں منقسم کر دیا۔ جب انتہا پسندی اور غلو نے اس اندازِ نظر کے نقائص کو اجاگر کر دیا تو ان کے رد عمل نے دو صورتوں میں اظہار پایا۔ یہ تھے روس میں مثبتیت پسندوں کا سائنسیاتی تجزیاتی مطالعہ اور ہاگ کا سائنسیاتی حلقہ (PRAGUE'S LINGUISTIC CIRCLE) روس میں مثبتیت پسندوں کے دبستان کا ۱۹۱۴ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان خوب چرچا رہا، حتیٰ کہ شائن نے سسکاری کے طور پر اس اندازِ نظر

کو ممنوع قرار دے دیا کہ یہ بود شرواق صورت ہے بلکہ روسی ہیئت پسندوں میں شکلوو کی
(SHKLOVSKY) ٹوماشووسکی (TOMASHEVSKY) ایجن ہام

(EICHEN BAUM) اور دومن جیکب سن (JACOBSON)

بہت مشہور رہے ہیں۔ ہیئت پسند ناقدین میں شکلوو کی سب سے اہم تھا،
اور اس کی تحریروں میں اس انداز نقد کے اساسی اصول ہی نہیں ملتے بلکہ انکی بہترین
تشریح بھی ملتی ہے۔ چنانچہ اس کا ایک مقالہ بعنوان "ART AS ADVICE"
دمطبوعہ ۱۹۱۴ء اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ کئی اہم ہیئت
پسندانہ رجحانات کی تشریح و توضیح کی گئی تھی۔ شکلوو کی نے اس تصور کو مسترد کر
دیا کہ شاعری میں ایجنہ یا علامات اساسی کردار ادا کرتی ہیں۔ اس کے بموجب یہ تو
الفاظ اور ان سے متعلقہ مواد کی ترتیب و تحلیل کے لیے نئے طریقے ہیں جو
شاعری کی اساس استوار کرتے ہیں۔

۱۰

اس ضمن میں "THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH CENTURY"

"CENTURY" کے مؤلفین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے :

"روس ہیئت پسند ادب پارے کے متن کو غارت کرنے کے خواہشمند
نہ تھے۔ نہ ہی وہ ادب پارے کی کسی کڑ روپ میں بازیافت کرنے کے
خواہاں تھے۔ وہ تو صرف ادب پارہ کے تشکیل عناصر کے بارے میں

"SOCIOLOGY OF LITERATURE" BY DIANA T. LAURENSEN
AND ALAN SWINGE WOOD

۱۱. "THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH CENTURY"

BY D.W. FOKKEMAND AND FLURDKUNNE IBSCH.

دانش مندانا انداز میں گفتگو کرنے کے متمنی تھے چنانچہ انہوں نے ادب پارے کے وظائف (FUNCTION) کا تصور دے کر تجزیہ و ادب پارے کے انفرادی متن میں پارے جانے والے بعد کو دور کر دیا، وہ صرف اس امر کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے کہ ادب پارے کے متن میں مخصوص تعمیراتی اصول یا بناوٹ کے طریقہ کار کیا کیا ہیں۔ اور یہ متن کو کیسے ایک مربوط کل کی صورت میں ڈھال دیتے ہیں۔ اس تلاش میں وہ پہلے ادب پارے کے نظام تک آئے اور پھر بالآخر ساخت کے تصور تک پہنچے۔

ادب کے تشکیلی عناصر کا مطالعہ یا اس کے داخلی نظام کا یا پھر اس کی ساخت کا ۱۰۰۰۰ ان سب کا ادب پارہ کی زبان سے گہرا تعلق ہے۔ اسی لیے روسی ہیئت پسندوں یا ان سے دیگر متاثرین نے زبان کے مطالعہ کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں طے والے لسانی نظام کی تحلیل تشریح پر بے حد زور دیا، کیونکہ ان کے بموجب ادبی تخلیقات میں طے والے تجربات زریست کی عکاسی زبان کے مخصوص استعمال کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اسی بنا پر شکلو و سکی نے شاعری کو زبان کی تعمیر قرار دیا تھا، جس کا نتیجہ نکلا کہ ادب پارہ کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا، ایک اور موقع پر شکلو و سکی نے اس خیال کا اظہار کیا تھا :

”کسی بھی فن پارے کی ہیئت و دیگر فن پاروں اور اس سے پہلے سے

تعلق کی صورت میں اپنی تعریف کا تعین کرتی ہے۔ کسی نئی ہیئت کا مقصد نئے مواد کی پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس ہیئت کو تبدیل کرنا مقصود ہوتا ہے جو اپنے جمالیاتی اوصاف گننا بیٹھی تھی ۲۱

ویسے ایک بات ہے کہ زبان یا ہیئت سے یہ دلچسپی محض ہیئت پسندوں یا ان کے بعد ساختیت کے حامی دانشوروں اور ناقدین تک ہی محدود نہیں بلکہ نطشے کی تحریروں تک میں اس کے سراغ ملتے ہیں جس کا یہ قول بہت مشہور ہے،
"غیر فن کار جس چیز کو ہیئت قرار دیتے ہیں۔ ایک فن کار اسی کو مواد بلکہ حقیقی شے سمجھ کر اسے قابو میں لا کر اپنے فن کی قیمت چکاتے ہیں؟"

نطشے کے بعد ایڈمنڈ ہسرل (EDMUND HUSSERL) کے (فکر اور

اس کے بعد برنڈر کریشٹائنسن (BRØDER CHRISTIANSEN) فن اور

فرڈیننڈ ڈی ساسور (FERDINAND DE SAUSSURE) کی تحریروں نے بھی

ہیئت پسندوں کو کئی طرح سے متاثر کیا، ۱۹۲۱ء میں ردن جیکب سن روس سے

چیکو سلواکیہ آگیا۔ جہاں اس نے پراگ کے حلقہ لسانیات کی تشکیل کی۔ ۱۹۲۸ء میں

ہیگ میں ماہرین لسانیات کی پہلی بین الاقوامی کانگریس کا انعقاد عمل میں لایا گیا اس

کانگریس نے ادب و نقد پر گہرے اثرات ڈالے، کیونکہ چیکو سلواکیہ سے ماہرین لسانیات

نے ادب و نقد کو لسانیاتی مباحث کے زمرہ میں شمار کیا اور ان ہی مباحث نے بعد ازاں

چیکو سلواکیہ میں ہیئت پسندوں کے دستان کو ساس بیہی کی۔

ردن جیکب سن نے ان خیالات کی تشریح میں بے حد اہم کردار ادا کیا چیکو سلواکیہ

کے بعد جب وہ امریکہ میں آکر نیول سکول آف سوشل ریسرچ نیویارک میں تدریسی فرائض سرانجام دے رہا تھا تو اس نے ۱۹۴۱ء میں فرانس سے یسوی سٹراس بھی اسی درس گاہ میں آکر ملازم ہوا۔ جہاں رومن جیکب سن نے اس کے خیالات پر بہت گہرے اثرات ڈالے۔ یوں دیکھیں تو اکیلے رومن جیکب سن نے روس چکیو سلواکیہ امریکہ اور فرانس میں ساختیت کے فلسفے کی ترویج میں اہم ترین کردار ادا کیا، ان مختلف ممالک کے دانشوروں میں یہ نقطہ اتصال بن جاتا ہے۔

اگرچہ فرانس میں بعض اور دانشوروں نے بھی ساختیت کے ضمن میں قابل قدر اور قابل توجہ کام کیا۔ لیکن یسوی سٹراس نے جو شہرت حاصل کی، اسے سمجھانے کے لیے جمودیت میں سادہ ترکی شہرت سے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ یسوی سٹراس بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں بلکہ اس کا اصل میدان اساطیر اور علم الانسان ہے اور اس میں اس نے ساختیت کے طریق کار کو بروئے کار لا کر خصوصی شہرت حاصل کی تھی۔ جب امریکہ میں یسوی سٹراس اور جیکب سن نے مل کر کام کیا، تو یسوی سٹراس نے ادب و نقد اور بالخصوص لسانیات کی طرف بھی توجہ دی۔ ۱۹۶۲ء میں ان دونوں کی رفاقت اور اشتراک فکر کا شریا دایر کی ایک مشہور نظم "LE CHATS" کے مطالعہ کی صورت میں ظاہر ہوا یہ اس نظم کا ساختیاتی مطالعہ ہے اور اب اسے ساختیاتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔

یسوی سٹراس نے زبان کے ساختیاتی مطالعہ کو اپنے تصورات سے ایک نئی جہت دی ہے۔ اس کے لسانی تصورات کی اساس اس امر پر استوار ہے کہ انسانی ذہن کی یہ خاصیت ہے کہ وہ ہیئت کے ذریعہ سے اپنی کارکردگی کا اظہار کرتا ہے۔ لہذا تمام تجربات ساختیاتی صورت میں ہوتے ہیں اور تجربات کے یہ ساختیاتی پیکر بالعموم لاشعوری ہوتے ہیں۔

وہ لاشعور کو شعور نہ ہونے کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے بموجب انسانی ذہن میں زبان لاشعوری طور پر ساختیت پر مبنی درجہ بندی اختیار کر جاتی ہے۔ زبان میں متضاد الفاظ کے جوڑے بھی اس سے بنتے ہیں۔ چنانچہ ہر نوع کے انسانی پیکروں کا ان کی مختلف ساختوں کے حوالے سے تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

یوی سٹراس کو اساطیر سے جو گہری دلچسپی تھی ۱۰ اس میں اس نے ادب و نقد کو بھی شریک کر لیا اور یوں اس نے اسطور کے مطالعہ کے لیے جو ساختیاتی تصورات وضع کیے تھے۔ ادب پر ان کے اطلاق سے ساختیاتی تنقید میں صریح نوڈال۔

یوی سٹراس کے بقول :

اسطور کو شاعرانہ اعتبار سے پہلو بہ پہلو رکھنا چاہیئے۔ یوں کہ ایک سرے پر اسطور ہو تو دوسرے پر شاعری۔ شاعری بھی ایک طرح کی زبان ہے جس کا ترجمہ صرف اس صورت میں ممکن ہے جب ہم اسے مسخ کر دینے کی صورت میں اس کی قیمت ادا کرنے کو تیار ہوں، جب کہ اس کے برعکس ناقص سے ناقص ترجمہ کے باوجود اسطور کی قدر و قیمت برقرار رہتی ہے؟

یہ یوی سٹراس کا ایک مشہور قول ہے، ایسا قول کہ جواب حوالہ کی چیز بن چکا ہے۔ وہ اسطور اور شاعری کو پہلو بہ پہلو تو رکھتا ہے۔ ان کی قدر و قیمت کے تعین کا معیار زبان کو قرار دیتا ہے۔ اگر ساختیاتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو شاعری کی صورت میں زبان کے جو ساختیاتی پیکر بنتے ہیں۔ وہ بے پیکر ہوتے ہیں اور ان کی تمام تر اثر اندازی انسانی ساختیاتی پیکروں سے مشروط ہوتی ہے۔ لیکن ترجمہ کی صورت میں جب ان ساختیاتی پیکروں کا انہدام عمل میں آتا ہے تو شاعری کا حسن اور تاثیر مجروح ہو جاتے ہیں۔ اس لیے کہ حسن، حسن ادا کا دوسرا نام ہے اور تاثیر ساختیاتی

پیکروں سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے ترجمہ تو کیا صرف ایک لفظ آگے پیچھے کر دینے سے شعر کی اسے کیا ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس اسطور کا یہ عالم نہیں اس کی تشکیل کرنے والے ساختیاتی پیکروں میں خاص چمک ہوتی ہے اس لیے وہ ان کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود اپنا اثر برقرار رکھتے ہیں۔

شاعری اور اسطور کے ضمن میں یوی سٹراس کے تصورات پر بحث کرتے ہوئے جیرمی ڈوگلز نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ :

”اب اسطور میں بھی ایسا ہی تقابل شناخت ساختیاتی نظام و یکساں چلے جیسا کہ شاعری یا موسیقی کی ضمن میں ملتا ہے۔ یوی سٹراس کے لیے ساختیاتی نظام کی نشاندہی مقصود بالذات نہیں ہے۔ ایک طویل مدت سے ساختیاتی تجزیہ کی ادبی جمالیات میں ایک کارآمد آلہ کے طور پر اہمیت تسلیم کی جا رہی ہے لیکن یوی سٹراس کو محض ادبی مشق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ وہ تو اسطور کے مطالعہ کے ذریعہ سے یہ امر اجاگر کرنا چاہتا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کو عمرانی اہمیت بھی حاصل ہے۔ لہذا وہ محض اسطور کے تجزیہ کرتے جانے اور گزشتہ اسطور کے ساختیاتی مطالعوں سے ان کے تعادل کے برعکس یہ سوال کرتا ہے کہ اسطور کا زندگی سے کیا تعلق ہے؟ اس کا ایک لفظ میں جواب یہ ہے..... جدیداتی! یہ صرف جدیداتی ہی نہیں بلکہ ان میں سے اول الذکر کا مؤخر الذکر سے تعلق بھی جدیداتی ہے۔“

یوی سٹراس کے بعد فرانس میں رونلڈ برتھس (RONALD BARTHES) نے

ساختیت کے ضمن میں مخصوص نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت کا تعین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا۔

- ۱۔ ساختیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")
- ۲۔ ساختیاتی رد وادنگارسی ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")
- ۳۔ لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGUISTIC - STRUCTURAL TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مغرب میں بہت کام ہو چکا ہے۔ انہیں الگ الگ لکھنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہوابند مولوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار ہیں، ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی الگ الگ تو کبھی ایک سے فائدہ طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں، لیکن اس کی اساس وحدتوں کے تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارے کا بھی، معاشرہ کا بھی، اور دیگر مظاہر زیت کا بھی، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول:

جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس کے مختلف عناصر سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں

یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کا ہے جس پر تمام اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔... ادب کی حرکیات

ساختیت کے ضمن میں مخصوص نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت

کاتین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا۔

۱۔ ساختیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")

۲۔ ساختیاتی روداد نگاری ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")

۳۔ لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGUISTIC - STRUCTURAL

TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مضرب میں بہت کام ہو چکا ہے۔ انہیں الگ الگ کھنے

کا یہ مطلب نہیں کہ ہوا بند ٹوبوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار

ہیں ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی

الگ الگ تو کبھی ایک سے نامہ طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ

ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں، لیکن اس کی اساس وحدتوں کے

تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام

زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارے کا بھی، معاشرہ کا بھی، اور دیگر مظاہر زیست

کا بھی، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول،

جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس کے مختلف عناصر

سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں

یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی

میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استحصائی طریق کار ہے جس پر تمام

اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔... ادب کی عمرانیات

اس سے ساختیاتی نقاد کے طریق کی تفہیم بھی ہو جاتی ہے۔ ہم پہلی کوشش میں دبا کر لیموں سے تھوڑا سا رس نکالتے ہیں۔ پھر مزید دبا کر اور رس نکالتے ہیں حتیٰ کہ آخری قطرہ تک نچوڑ لیا جاتا ہے۔ اگر ساختیت کے بموجب ادب پارہ کو مختلف معانی کا تہ در تہ سلسلہ سمجھ لیں تو پھر ادب پارے کے آخری معنی تک پہنچنے کا عمل لیموں سے رس کا آخری قطرہ نچوڑنے سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے اور جب ہم فریڈرک جیمز سن کے خیالات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی "PRISON HOUSE"

"OF LANGUAGE" میں اس سے ملتی جلتی بات کرتا ہے۔ فریڈرک جیمز سن نے ساختیت کو زبان "استعارے" یا ہیئت کے نظام کے مترادف گردانا ہے۔ اس کے بموجب افراد یا اشیاء کو دے دیے گئے نام محض "SIGN" ہیں۔ جب کہ ان کے جلو میں معانی کی تہ در تہ کیفیات ملتی ہیں اور جب ہم تمام معانی کا تمیز یہ کرتے جائیں تو بالآخر حقیقی اور آخری معنی تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اپنی فلسفیانہ صورت میں ساختیت کا تصور خاصی پیچیدگی کا حامل ہے۔ بالخصوص وہ مباحث جو لسانی تشکیل سے وابستہ ہیں۔ لیکن اگر اسے سیدھے سا وک الفاظ میں سمجھنا مقصود ہو تو میری خدائی دائے میں سے اسے "MOSAIC" یا "PICTURE BOOKS" کی مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ان دونوں میں

وضع قطع اور رنگوں کے ٹکڑوں کی درست ترتیب سے تصویر مکمل ہو کر اپنا مخصوص تاثر پیدا کرتی ہے۔ ہر ٹکڑا اپنی انفرادی صورت میں جہ ہیئت یا بے معنی ہی کیوں نہ محسوس ہو لیکن وہ اس کل سے جنم لینے والی کلیت کی تشکیل کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ بالکل اسی انداز پر ادب پارہ میں داخل و خلدوں کا ایسا نظام ملتا ہے جس کے مختلف اجزاء باہمی رابطہ ہی سے ہیئت کل کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ اس لیے

بھی ضروری ہے کہ ان متنوع اجزاء کے اپنے وجود کے اثبات کا اظہار دوسرے اجزاء کے وجود کو تسلیم کرنے پر ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد کچھ بلاکس کی مانند ادب پارکے مختلف النوع اجزاء نگراں بھی مربوط اجزاء کو لے کر الگ الگ کر دیتا ہے اور پھر انہیں نئے سرے سے جوڑ کر تصویر مکمل کرتا ہے اگرچہ یہ تصویر بھی پہلی اور اصل تصویر جیسی ہی ہوتی ہے لیکن اب اس میں نقاد کی بصیرت یعنی شامل ہو چکی ہے کہ وہ ادب پارکے میں مختلف اجزاء کے کل بننے کی داستان سمجھ چکا ہے۔

ادب آخر میں ایک اہم ترین سوال یہ ہے کہ اردو تنقید میں ساختیاتی تنقید کی کیا کنٹری بیوشن ہو سکتی ہے۔ کیا آج کا نقاد اس سے نئی روشنی حاصل کر سکتا ہے؟

ساختیاتی تنقید میں زبان کے مطالعہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اسی لیے زبان کے مباحث کے حوالے سے ادب پاروں کو سمجھنے کی ہر ممکن کوشش میں ساختیاتی سے اعدادی جاسکتی ہے، لیکن یہ کوشش محض تشبیہات اور استعارات یا صنائع پرانے کی تفہیم کے لیے نہ ہوگی، بلکہ ان کے ظاہری مفہوم کی سطح پر سے نیچے اتر کر جہت و جہت معانی کی جستجو میں اس سے کام لیا جاسکتا ہے۔

ادب زبان سے صورت پذیر ہوتا ہے اس لیے اصولاً تو ہر صنف کا اس سے تمیزیاتی مطالعہ کیا جاسکتا ہے، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ داستان افسانہ اور طویل نظموں کے لیے یہ طریق کار زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔۔۔۔۔ خاص طور سے اگر لیوی سٹراس کے اس تمیزیاتی انداز سے اعدادی جائے جو اس نے اساطیر کے مطالعہ کے لیے روا رکھا تھا تو قدیم اردو داستانوں کے مطالعہ کو نئی جہت سے روشناس کروایا جاسکتا ہے، جگہ باغ و بہار اور چراغ و شمع "قسم کی داستانوں میں پلاٹ کی تشکیل کا جو ایک مخصوص انداز ملتا ہے تو اس کے عناصر ترکیبی اور

واقعات کی اثر انگیزی میں ان کے کردار کو بہت اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے۔ داستان میں ابھارے ہوئے واقعات اور قصہ در قصہ یا ضمنی قصے اپنی انفرادی حیثیت میں کیا ہیں اور یہ سب مل کر داستان کی کلیت کی کیسے تشکیل کرتے ہیں۔... ساختیت کی روشنی میں ان کا مطالعہ زیادہ بہتر اور سووند طریقہ پر کیا جاسکتا ہے۔

جدید افسانوی ادب میں علامتی اور تجربی افسانے کا سامنا ضرر زبان کا مرہون منت ہے۔ علامتی افسانہ نگار قدیم علامات کو کیسے ایک نیا روپ دیتا ہے۔ اور تجربی افسانہ نگار لاشعور کی سیال ذہنی کیفیات کی کیسے عکاسی کرتا ہے۔... ان سب کا مطالعہ واصل زبان کا مطالعہ ہے اس لیے ساختیاتی اصولوں کی صورت میں جدید ترین افسانے کے اہم ترین فنی مباحث کی تفہیم کے لیے نیا ناویہ مل جاتا ہے چنانچہ اشعار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر اور دیگر جدید ترین افسانہ نگاروں کے فنی کے مطالعہ میں نہ صرف یہ کہ ساختیت سے امداد لی جاسکتی ہے بلکہ میں بہت ہوں کہ ضرور امداد دینی چاہیے۔ شاید اسی لیے اینڈراؤٹنگ نے انور سجاد اور مسعود اشعر کے افسانوں کو ساختیاتی مطالعہ کے لیے منتخب کیا۔ اپنے تمام زور شور کے باوجود جدید افسانہ اب تک اپنا القاد پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اس لیے ساختیاتی مطالعہ سے اس کمی کو بطریق احسن پورا کیا جاسکتا ہے۔

ساختیاتی تنقید سے نظموں اور بالخصوص طویل نظموں کے مطالعہ میں امداد لی جاسکتی ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں بھی زبان کا کھیل رچایا جاتا ہے، بلکہ علامہ اقبال کی ”مسجد قرطبہ“ کا تو ایسا مطالعہ کیا بھی چاہیگا ہے۔ بین الاقوامی اقبال کانگریس (منعقدہ لاہور، ۲ تا ۸ دسمبر ۱۹۷۷ء) میں امریکہ کی ٹو اکثر بار جٹوی میٹکان نے "REFLECTIONS OF IQBAL'S MOSQUE" کے عنوان سے ایک مقالہ پیش کیا تھا۔ یہ مقالہ سن کر مجھے اسی وقت یہ احساس ہوا تھا کہ اس میں نظم کا

زبان کے حوالے سے جو تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے، وہ ہمارے مروجہ انداز سے خاصا مختلف ہے، وہ کہتی ہیں :

”نظم کے معانی اس امر سے گہری حد تک مربوط ہیں کہ یہ ایک ساختیاتی اور صناعانہ اظہار ہے، اس نظم میں علامہ اقبال نے ایک مسجد کو غزلِ تحسین ہی پیش نہیں کیا، بلکہ اشعار کی صورت میں وہ خود اپنی ایک مسجد بھی تعمیر کرتے ہیں، میں سب سے پہلے نظم کی ہیئت کا مطالعہ کروں گی پھر زبان کے منظرِ استعارات اور اسلوب کا اور آخر میں ان معانی کا جو اس کی ساخت سے جنم لیتے ہیں بلکہ“

ڈاکٹر باربرا میٹکاف نے اسی انداز پر تمام نظم کا تحلیلی مطالعہ کیا ہے اور خوب کیا ہے، اسی انداز پر علامہ اقبال کی بعض اور اہم نظموں کا بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے، بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ شکوہ، ”جواب شکوہ“ اور ”ساقی نامہ“ جیسی نظموں کا ساختیاتی مطالعہ اقبال کی شاعرانہ عظمت کو اجاگر کرنے کے لیے ایک نیا آلہ ہیا کر سکتا ہے۔

قدیم اصناف میں سے مثنوی اور بالخصوص قصیدہ کے مطالعہ میں بھی یہ خاصی سودمند ثابت ہو سکتی ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ کی تاثر آفرینی جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے جنم لیتی ہے، قصیدہ گو الفاظ کے ذریعے اپنی صناعتی کا اظہار کرتا ہے، اسی طرح جدید نظموں کے مطالعہ میں اس سے امداد لی جاسکتی ہے، خاص طور پر میراجی، ن، م راشد، فیض اور ندیم ایسے شعراء جنہوں نے اپنی نظموں میں الفاظ کو ایک سے زائد معنوں میں استعمال کیا اور ان سے علامات اور ایمنز وضع کیے ہیں البتہ انتشارِ فکر کی بناء پر غزل کے مطالعہ میں ساختیت کی افادیت مشکوک ہو جاتی ہے، کم از کم ہر شاعر کی ہر غزل کا مطالعہ تو ممکن نہ ہوگا۔

شعبه

مرزا رسوا کا نظریۂ ناول نگاری

تبے چارے غریب، کم مایہ، جاہل، بدتمیز، بد صورت بھی تو آخر خدا کے بندے ہیں، کبھی تو ان کے حالات، خیالات، ان کی خواہشوں کی طرف التفات کرنا چاہیے؟

یہ اقتباس جدید دور کے کسی نقاد کی عبارت سے نہیں لیا گیا بلکہ یہ اس ادیب کے خیالات ہیں جس نے تمام عمر خود کو ادیب سمجھا نہ تھا۔ میرا اشارہ مرزا رسوا کی طرف ہے، انہوں نے اپنے پہلے (مگر نامکمل) ناول "افشائے ماز عرف غریب خانہ" (تاریخ اشاعت ۱۸۹۶ء) میں ناول کے فن کے بارے میں اہل رخیال کرتے ہوئے یہ لکھا تھا اور بلاشبہ اردو کے افسانوی ادب میں یہ آواز بالکل نئی تھی۔

مرزا رسوا کے زمانہ تک تمام افسانوی سرمایہ کو داستانوں اور ناول میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، ہمارے ادب نے ایک انحطاط پذیر معاشرے میں جنم لیا، حالت کچھ ایسی تھی کہ بقول میتھیو آرنلڈ ایک دنیا مرد ہی تھی، اور دوسری میں ابھی جنم لینے

کی سکت نہ تھی۔ سیاسی بد حالی اور اقتصادی تباہ حالی نے ملک اور لوگوں میں محبوب طرح کا خلفشار پیدا کر رکھا تھا، ماحول میں ہر طرف پریشانی اور پژمردگی تھی، عوام اور حکمران بھی پریشان تھے۔ بدیسی تاجروں کی پندہ بانٹ سیاسی اہمیت اختیار کر چکی تھی، راجے، مہاراجے اور والیان ریاست فرنگی بسا و سیاست پر محض مہروں کی حیثیت رکھتے تھے۔ ہر روز کوئی دکانی نیا ہی گل کھلتا، غرضیکہ زندگی میں اس توازن اور اعتدال کا فقدان تھا جو ایک معتدل تمدن اور مضبوط سیاسی حکومت سے عبارت ہیں۔ ہر طرف انفرط و تفریط تھی اور لوہن امید و بیم کے سے عالم میں رہتا تھا۔

ایسے میں دانشوروں اور شاعروں نے تصوف میں پناہ لی اور نہیں تو برائے شعر گفتن "کی حد تک ہی" خواص نے طوائف بازی اور لذت کوشی کے نئی تسنوع طریقے وضع کیے۔ عام ادبی روایات اور معاشرتی تقاضوں سے نثر نغمہ بھی نہ بچ سکے۔ اول تو نثر تھی ہی برائے نام۔ اور جو تھوڑی بہت کھلی گئی وہ بھی ابتدا میں متغلی اور سرج رہی اور موضوعات کے اعتبار سے اخلاق اور تصوف کو ترجیح دی جاتی رہی۔ جب داستانیں لکھی گئیں تو ان کی اکثریت عربی فارسی کے تراجم پر مشتمل تھی۔ یہ داستانیں عشق و عاشقی عبارت آرائی مافوق الفطرت واقعات، عبرانی، مہابت اور اخلاقی و مذہبی عناصر پر مشتمل ایک عجیب و غریب تصویر پیش کرتی ہیں۔ بنیادی لحاظ سے بھی داستانوں میں کچھ خصوصیات مشترک ملتی ہیں۔ خواہ وہ انشاء کے رانی کیلگی ایسی مختصر کہانی ہو یا طلم ہو شریا ایسی طویل ترین داستان۔ ان سب میں فینٹسی ("FANTASY") ایسی کیفیت ملتی ہے اور مجموعی لحاظ سے یہ "MAKE BELIEVE" کی سی چیزیں ہیں۔

سر سید نے ۱۸۵۷ء کے بعد یہ محسوس کیا کہ یہ جدید سیاسی نظام کا مطلوع ہی نہیں بلکہ تمدنی اقدار میں تغیرات کا بھی عہد ہے، ان کی بصیرت نے یہ جان

قریب تر ہے نمود جس کی اسی کامشتاق ہے زمانہ

تمدنی اقدار کے اس تغیراتی دور میں وہی قوم اور معاشرہ خود کو سنبھال سکتا ہے جو مردہ اور کھنڈ اقدار کی لاش سے لپٹا نہ رہے۔ یہ چڑھتے سورج کی پوجا نہ تھی، بلکہ مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کا احساس تھا جس نے ان سے اس اصلاحی تحریک کا آغاز کرایا جس نے ہندوستان بھر کے تعلیمی، تمدنی، فکری، ادبی و صارفوں کا رخ بدل کر رکھ دیا۔

جیسے ایک بڑے دریا سے چھوٹی چھوٹی نہریں نکال کر مختلف علاقوں میں سرسبز اور شاہابی پیدا کی جاتی ہے، اسی طرح سرسید کے زیر اثر حالی، شبلی اور آزاد نے نثر اور نظم میں اصلاحی کوششوں کا آغاز کر دیا، حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں قدیم شعری ادب کے ناپسندیدہ عناصر کو عفو و منت میں سنڈاس سے پرتر "تقدیر" دیتے ہوئے پہلی مرتبہ ادب اور معاشرہ، شعر اور شاعری ایسے اساسی مسائل سے بحث کرتے ہوئے اردو ادب میں نظری تنقید کی خشک اول ہی نہ رکھی بلکہ ادب کو ایک مقصد، معاشرتی اور قومی خدای کے تحت کرنے کی کوشش بھی کی، شبلی نے تاریخ اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ شعر البعث میں ادبی مسائل سے بھی بحث کی۔ آزاد نے لاہور میں کرنل ہارلڈ کے ایما سے اردو میں منظومات اور نچھل شاعری کی ترویج کے لیے "انجمن پنجاب" کے تحت جن ماہنامہ شعروں کا سلسلہ شروع کیا (پہلا مشاعرہ مئی ۱۸۷۳ء کو نکلا گیا) وہ ایک ہی چلا گمراہ کے اثرات دور رس ثابت ہوئے۔ اور ایسے میں نذیر احمد نے اپنے قصوں کا آغاز کیا۔

انہیں قصہ کی دلچسپی سے اتنی غرض نہیں جتنی قوم کی بہو بیٹیوں کی تعلیم یا معاشرہ کی اصلاح کا خیال رہتا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض کردار نگاری پر ہے۔

اصغر علی گہری، انصوح، صادق، مسٹر نوبل، مہتلا سہی کردار کم اور کٹھ پتلیاں زیادہ ہیں۔ ہر کردار اسم ب اسم ہی ہے (شاید اسی لیے ٹاکٹر احسن فاروقی انہیں تمثیل نگار تو مانتے ہیں، مگر ناول نگار نہیں) یہ کردار خط مستقیم پر چلنے والے جامدا و دشالی کردار ہیں۔

واضح رہے کہ خود نذیر احمد بھی اپنے ان قصوں کو ناول نہیں مانتے ورنہ رویائے صادق میں وہ یوں ناول کی مذمت کرتے :

..... ”یا بھری نصیحت پناہ لیاقت و ستگاہ ہوئیں تو ناول یعنی قصہ

کہانی کے ڈھکوسلے ہانکنے لگیں اور قصے بھی گندے تاپاک“

نذیر احمد کے برعکس شرس نے ناول کا لفظ سب سے پہلے اپنے قصوں کے لیے استعمال کیا۔ انہوں نے اپنے پرچہ ”دل گداز“ میں ”ناول“ اور ”دنیا میں ناول نویسی کی ابتداء“ کے عنوان سے جو دو تنقیدی مضامین لکھے گوان کی اب اہمیت محض تاریخی ہے لیکن وہ اس لحاظ سے ضرور قیہ ہیں کہ ان میں انہوں نے ناول کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ کم از کم ان کی ناول نویسی اور مقاصد و محرکات سمجھنے کے لیے بہت اہم ہیں۔

چند آفتاب سات درج ہیں :

”LIGHT LITERATURE“ میں جسے انگریزی میں

(ادب لطیف) کہتے ہیں اور یہ بے کاری کے وقت میں تفریح کے لیے

پڑھا جاتا ہے“

اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی موثر پیرایہ کسی مسئلہ کی تہذیب کے وہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہو سکتا ہی نہیں، ناول

کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لیے استعمال کی جاسکتی ہے۔“

شخصی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گھٹا بڑھا کر ایسی رنگین عبارت میں لکھا جاتا کہ قلم سے زیادہ تاریخ میں مطف آئے۔“

تاریخ کا مذاق ملک میں صرف ناولوں نے پھیلایا۔“

جب انہوں نے سفیر یورپ کے دوران سردار سکاٹ کے ناول "TALISMAN" کا مطالعہ کیا تو بہت ہمارے فخر ہوئے۔ کیونکہ صلیب جنگوں کے پس منظر میں اچھاری گئی داستان عشق میں صلاح الدین ایوبی کا مرکزی کردار تھا، واضح رہے کہ یہ ناول سکاٹ کے کمزور ترین ناولوں میں ایک ہے۔ مشرق کی مانند سکاٹ بھی عربی تہذیب و تمدن سے نا آشنا تھا، چنانچہ جزئیات نگاری کے معاملہ میں اس نے کافی ٹھوکریں کھائی ہیں۔ بہر حال سکاٹ ہی کے انداز پر انہوں نے جب تاریخی ناولوں کی ابتدا کی تو ان کے ذہن میں وہ تمام مقاصد تھے جن کا اندازہ مندرجہ بالا اقتباسات سے لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ "ول گداز" میں جب ملک العزیز ورجینا کی اقساط تکمیل پانچیں تو انہوں نے ناول کے قلم پر لکھا :

"خالیا اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو سمجھے ہوئے جوشوں اور پڑ پڑے حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں۔ اس کا ہر جملہ رنگ و روایت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنہوں نے غور سے اور شوق

سے اس ناول کو اول سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں
 قومی خون جوش مار رہا ہوگا، اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے؟
 ان تمام اقتباسات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے یہ اور دیگر ناول مسلمان
 دوستوں کی سبکدوشی کو جوش میں لانے اور قومی خون جوش مارنے کے
 لیے لکھے۔ یہ مقصد محمد و دتھا اور مصنف کی تنگ نظری پر دلالت کرتا ہے۔ پلاٹ
 کی دلچسپی، مکالموں کی ضرورت سے زیادہ رنگینی، مناظر کا قصائد کی بہاریہ تشبیہ
 ایسا انداز ہے جان کر داندگاری اور ناکام جزئیات وغیرہ انکے ناولوں کی اہم
 خصوصیات ہیں۔

سرسشارکتے نسانہ آزاد کو پکار سکھایا جاسکتا ہے۔ اب تک اس کے
 بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس کی بے جا علالت، پلاٹ کا فقدان اور کہیں
 کی اینٹ اور کہیں کا رٹھا بھان متقی نے کنبہ جوڑا کی سی کیفیت..... اسکی میں غامیوں
 ہیں جن پر تمام تعاد متفق ہیں لیکن اس میں لکھنو کے معاشرہ کی حالت ان کا تصنع،
 طوائف، مصاحب، بیڑ، نواب، مشرق اور مغرب کی آویزش، عیاشی کی مخفیلین
 غرضیکہ اس زندگی کا کون سا ایسا پہلو ہے جس پر قلم نہ اٹھایا گیا ہو۔ خوبی کے روپ
 میں وہ اردو ادب کو ایک ایسا کردار بخش گئے جس کا بیڑ چاہن اور جس کی فطرت کی

۱۔ "PICARESQUE" کو ماخذ سپینی لفظ "PICARON" ہے، جس کا
 مطلب آوارہ اور شہما ہوتا ہے۔ لغوی لحاظ سے پکار سک کی تعریف میں
 ہوگی۔ وہ قصہ جس میں سپینی آوارہ گرد کی داستان حیات بیان کی گئی ہو
 اصطلاحاً آوارہ ناول مراد لیا جاتا ہے جس میں تمام واقعات ایک مرکزی کردار
 کے گرد گھومتے ہوں۔

کبھی اس ماحول اور معاشرہ نے پیدا کی ہے جس نے خوبی کو جنم دیا اور جس سے وہ خود ہر بار نکرتا رہتا ہے۔ جماعت خوبی میں نہیں بلکہ اس ماحول میں ہے جسے ہم اس کا خالق قرار دے سکتے ہیں۔ ویسے آناؤ کے کردار میں سرشار نے ٹھوکر کھائی ہے آزاد کی تخلیق میں وہ قدیم داستانوں سے بے حد متاثر رہتے ہیں وہ بالکل داستانوں کا آئینہ ہیں، ناقابل تسخیر اور خوبو ہیرو ہے اور اسی لیے مجموعی لحاظ سے خوبی آزلو سے زیادہ جاندار اور جیتا جاگتا معلوم ہوتا ہے۔

ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اس ناول کی تخلیق سے منسوب کر سکتے ہیں۔ لیکن ایمانداری کی بات پوچھیں تو سرشار کا مقصد صرف یہ تھا کہ آدھ اخبار کے قارئین وقت پر فساد آزاد کی قسط سے لطف اندوز ہوتے رہیں وہ منشی نو کشور کے اس اخبار کے مدیر تھے۔ اور اسے محض وقتی دلچسپی کے لیے شروع کیا گیا تھا۔ لیکن بعد میں ملک گیر مقبولیت کی وجہ سے یہ سلسلہ جاری رکھنا پڑا جو بالآخر خبریوں و صفات پر پھیلا اور طویل ترین داستان کی صورت میں اختتام پذیر ہوا، ایسی داستان جو ابھی تک اپنی ہیئت کے اعتبار سے متنازعہ فیہ بنی ہے۔

جس وقت محمد ہادی مرزا نے ناول نگاری شروع کی تو ناولوں کے نام پر اردو ادب میں یہی کچھ تھا۔

مرزا محمد ہادی مرزا جو مرزا رسوا کے نام سے مشہور ہیں، نے ناول محض بیسے کی خاطر لکھے۔ انہیں نجوم، سائنسی تجربات اور کیمیا گری کا شوق تھا۔ علاوہ انہیں فلسفہ، منطق اور نفسیات سے بھی بے حد اور ماہرانہ دلچسپی تھی۔ فلسفہ میں انہوں نے امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی تھی۔ اور ولیم میکینڈوگل کی سوشل سائیکالوجی کے علاوہ فلسفہ و نفسیات کی کئی کتابیں ترجمہ کر چکے تھے۔ ہندوستانی راگ راگینوں کے لیے انہوں نے انگریزی "NOTATION" کی طرز پر علامات مقرر کیں۔ اردو

شارٹ ہینڈ اور اردو ٹائپ رائٹر "KEY BOARD" کے سلسلہ میں بھی انہوں نے بہت کام کیا..... یہ اور اس نوع کی دیگر لپسپیڈوں کے باعث انہوں نے ناولوں کو کبھی ایک نرے نقطہ بھوکہ کر نہ لکھا بلکہ یہ سب کے سب مہادیو پر شاو ورماد پبلشر نے انہیں پیشگی پیسے دے کر اور ان کے سر پر سوار ہو کر لکھوائے تھے۔ اسے جب بھی معلوم ہوتا کہ انہیں پیسے کی تنگی ہے تو وہ فوراً..... سو دو سو روپے دے دیتا۔ اس کے بعد ہفتہ کے اندر اندر کوئی طبع زاویہ ترجمہ شدہ ناول لے جاتا جس شخص کے لیے ناول نویسی محض سائنسی تجربات جاری رکھنے کے لیے حصول زر کا ایک ذریعہ ہو، اس نے اردو ادب کو امراتو جان ادا ایسا ناول ہی نہ دیا بلکہ ناول نگاری کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ آج کے جدید ادبی معیار سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

انہوں نے اپنے طبع زاویہ ناولوں میں سے افشائے راز، ثبات شریف اور شریف زاوہ "میں اپنے ناول اور ناول کی فنی حیثیت پر بہت کچھ لکھا ہے علاوہ انہیں ڈاکٹر محمد حسن کی مرتب کی ہوئی کتاب "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" سے بھی ناول کے بارے میں ان کے خیالات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ یہ پانچ مراسلتے بظاہر شعراء شاعری سے متعلق موضوعات سے بحث کرتے ہیں اور تدمرہ شعرو شاعری اور شعراء جم "ایسی تصانیف کے مقابلے میں ان کی کوئی وقعت بھی معلوم نہیں ہوتی۔ اختصار کے علاوہ اس لیے بھی کہ ان کا مصنف باقاعدہ اور باضابطہ قسم کا نقاد بھی نہیں لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مرزا رسوا پہلے ادیب ہیں جنہوں نے ادب کی پرکھ کے لیے نفسیاتی اصولوں سے کام لینے کی تلقین کرتے ہوئے خود بھی ان ہی اصولوں کے تحت اظہارِ خیال کیا۔ اس ضمن میں کتاب کے مرتبہ کا کہنا ہے :

مرزا رسوا کے تشقید میں مقالات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہے جاسکتے ہیں۔ ان میں بصیرت بھی ہے اور ندرت بھی۔ اس اعتبار سے مرزا رسوا اپنے اکثر معاصرین سے کہیں زیادہ جدید ہیں۔ اور ان کا ناولیہ نظر بعض حیثیتوں سے کہیں جامع ہے۔ مرزا نے ادب اور شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ کی اور ان کے سطحی یا سرسری جوابات سے مطمئن نہ ہونے کے بجائے فنی انداز کی جستجو کی۔

ہمیں یہاں شاعری کے بارے میں ان کے نظریات سے کوئی غرض نہیں۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ امراؤ جان ادا کے مصنف کا خود ناول کے بارے میں کیا نقطہ نظر تھا۔ ویسے تو یہ بات ہم جتنا قصہ سنی ہے کہ صرف پیسے کی خاطر ہفتہ بھر میں ناول تصدیق ماننے والے کا بھی کوئی نقطہ نظر ہو سکتا ہے۔ مگر مرزا رسوا کی ناول نگاری کا سب سے دلچسپ پہلو یہی ہے کہ امراؤ جان ادا سے قطع نظر، ان کے دیگر ناول ناکام سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن ان سب میں ایسے اشارات یا واضح بیانات ملتے ہیں جن سے ناول نگاری کے بارے میں ان کے خیالات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اپنے اولین ناول "افشائے ماز" میں اپنے نظریہ کی یوں وضاحت کی :

"ناول ایک ایسی عمدہ چیز ہے جس کے ذریعے سے ہم وہی نقشہ (جو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں) دوسروں کو دکھا سکتے ہیں، دنیا میں سب سے مفید اور دلچسپ انسان کے نہ صرف ظاہری حالات بلکہ اس کی باطنی اور پیدائش نظر کیفیتیں اس کے ذریعے سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ بشریکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے۔" یہ کچھ ضروری نہیں کہ ہم ناول نویسی کے یہ ایسے اشخاص کی سوانح عمری

کی تفتیش کریں جن کے مفصل حالات ہم نہیں معلوم کر سکتے خود ہمارے عزیزوں میں ایسے لوگ ہیں، جن کے حالات درحقیقت بہت ہی عجیب و غریب ہیں مگر ان کے سننے کی ہمیں پروا نہیں کیونکہ ہمیں سکندر اعظم محمود غزنوی، ہنری ہشتم، ملکہ این، نپولین بونا پارٹ کی تاریخوں کے ضخیم مجلدات سے فراغت ہی نہیں ملتی۔

صرف ایک اقتباس سے ہی ان کی نظریہ کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس میں وہ ناول نگاری کے لیے مندرجہ ذیل شرائط لازمی ٹھہرتے ہیں،

الف : اپنی آنکھوں سے دیکھے گئے نقشوں کو ناول کا موضوع بنانے کا مطلب مشاہدہ کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ مشاہدہ صرف ذیاب کی چیزوں کو دیکھنے کا نام نہیں بلکہ اس فنکارانہ شعور کا نام ہے جس سے مصنف ماحول سے ایک خاص نقطہ نظر کے تحت کچھ مشاہدات اخذ کرنے کے بعد اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان میں ایسے دلکش رنگ بھرتا ہے کہ وہ ہر انسان ان مشاہدات کی تہ میں کارفرما مثبت اور منفی نقطہ نظر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اب یہ مصنف کے اپنے نقطہ نظر کی بات ہے کہ وہ ماحول میں سے کیا انتخاب کرتا ہے ؟ اس ضمن میں اس کا اپنا نظریہ حیات ہے عداہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اپنے مشاہدات کی روشنی میں وہ اپنے ناول کے لیے صرف ایسی جزئیات کا انتخاب کرے گا جو اس کے مخصوص نقطہ نظر یا نظریہ حیات کو اجاگر کرنے میں مدد ثابت ہو سکتی ہوں۔

اس سلسلے میں ذاتِ شریف میں انہوں نے لکھا ہے :

ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہاں ہیرو تلواریں

قتل ہوئے نہ انجن سے کسی نے خودکشی کی۔ نہ ہجر ہوا نہ وصل، ہمارے
نادلوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے؟

پہلے آنتباس میں مشاہدے والے حصہ کو اس آنتباس کے ساتھ ملا کر دیکھنے
سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ گوانہوں نے ضرورت وقتی کے تحت ناول نگری سے مارے لیکن
ناول نگاری کے بارے میں ان کے اپنے خیالات میں وضاحت کے ساتھ ساتھ گہرائی بھی
مندی ہے۔ یہ وہ بیان رہے کہ ان خیالات کا اظہار آج سے ۸۹ برس پہلے کیا گیا تھا (ذات
شریف، جنوری ۱۹۰۰ء میں طبع ہوا تھا) آج جب کہ ادب کو زندگی کی تفسیر اور تصویر
سمجھا جاتا ہے تو ایسے خیالات کا اظہار اب چونکا دینے والی بات نہیں لیکن ۱۹۰۰ء
میں اپنے نادلوں کو زمانہ کی تاریخ بتانا اسی گہرے فن کا مانہ شعور کی طرف اشارہ کرتا
ہے جو صرف اس زمانہ کے حصے میں آتا ہے۔ جو حال کے کارزار میں مستقبل کی طرف
نگاہیں اٹھا کر دیکھ سکتا ہو۔ غدر کے بعد کے لکھنؤ اور ہندوستان میں ایسی بے شمار
غامیاں موجود تھیں جن پر ایک حساس مصنف قلم اٹھا سکتا تھا اور مرزا رسول نے
اپنے نادلوں میں ہر موقع پر اس معاشرے کے مرقعے پیش کرنے کی کوشش کی صرف
آمرانہاں اور "ہی ایک نروال پذیر معاشرے کی زندہ اہم نہیں۔ بلکہ ان کے دیگر نادلوں
میں بھی ہم عصر زندگی کی ایسی جھلک مٹی ہے جو ان کی شرف بینی پر دلالت کے ساتھ اس
تضاد کی ہی وضاحت کرتی ہے جو اس تہذیب کی خصوصیت تھا۔

سب : انسان کے حالات کو سب سے زیادہ دلچسپ اور مفید قرار دینے کا
مطلب یہ ہے کہ ناول نگار کے لیے داستان طرازوں کی مانند مافوق الفطرت
عناصر اور مہمات سر کرنے والے خوبرو ہیرو کی ضرورت نہیں، کیونکہ ان کے
ساتھ انہوں نے واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی شرط بھی لگا دی ہے
اس شرط کی بجا آوری اس صورت میں ہو سکتی ہے جب مصنف انسان

کو اس کی تمام نفسیاتی کمزوریوں اور خوبیوں کے ساتھ پیش کرے ۔

ج : ایسے کردار کی مکمل تصویر کشی کے لیے وہ صرف اس کے ظاہری حالات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ باطنی اور بیحد نظر کیفیتوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں ۔ یہ بے حد اہم بات ہے ۔ اس سے پہلے یہ بتایا جا چکا ہے کہ یہ ادب کی ہر کہ کے لیے علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری قرار دیتے ہیں ۔ یہاں لاشعور کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی ، کیونکہ وہ ابھی تک مروج ہی نہ تھی ۔ لیکن ان کا مقصد یہی ہے کہ انسان کے لاشعوری محرکات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے ۔ یہ لاشعوری محرکات ہی تو ہیں جو انسانی شخصیت کے لیے اساسی ڈھانچہ بنتے ہوئے اس کے انداز و اطوار متعین کرنے کا باعث بنتے ہیں ۔ اس ضمن میں مراسلات کے مرتب ڈاکٹر محمد حسن کی رائے قابل غور ہے ، جن کے بقول مرزا فن کو محض شعور کا کرشمہ ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ اس میں انسانی ذہن کے ان گوشواروں کی کار فرمائی پر بھی نظر رکھنا چاہتے تھے جو شعور کی قلم سے باہر ہیں ۔ مرزا نے کہیں لاشعور یا تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال نہیں کی ہیں ؟

د : اقتباس کے آخری حصے میں انہوں نے دائرہ مشاہدہ میں آنے والے عام افراد کا عظیم تاریخی شخصیات سے موازنہ کرتے ہوئے اول الذکر کو ناول کا موضوع بنانے کی تلقین کی ہے ۔ یہاں واضح طور سے وہ وہ شرع پر مبنی کر رہے ہیں ۔ ان کے زمانہ میں شرع کے ناولوں کی دھوم مچی تھی اور وہ زیادہ تر تاریخی ناول تھے ۔ تاریخی ناول مصنف اور قاری دونوں کے لیے دلچسپ ہوتے ہیں ۔ مصنف حسب ضرورت واقعات کو توڑ مڑا سکتا ہے ۔ ساتھ ہی اس میں من پسند طریقہ سے رنگ آمیزی کرتے ہوئے

ایک خاص قسم کی روحانی نفاذ قائم کی جاتی ہے۔ اور حقاری کے لیے ایسے ناول
توزیع و گریز کے ساتھ ساتھ بعض اوقات مذہبی جوش پیدا کرنے کا باعث
بھی بنتے ہیں۔ صدر کے بعد سیاسی پستی میں گھرے مسلمانوں کے لیے یہ تصور
ایک خاص قسم کی انبیائی آسودگی کا باعث ہوتا ہو گا کہ ہمارے ”بھائی
عیسائی دوشیزاؤں کو مسلمان کر کے ان کے ساتھ شادی کرتے رہے ہیں،
کچھ ایسی ہی کیفیت ۱۹۴۷ء کے بعد ان نئے پٹے مسلمانوں کی تھی جنہیں
نیم جہازی کے ناول ایک خاص قسم کی تسکین دیتے رہے۔ شاید اسی لیے
اب ان کی وہ مقبولیت نہیں رہی۔

مرزا رسوا تارینچی ناولوں کی انیوں نما تسکین کو سمجھتے تھے، اس لیے انہوں نے
اس نظریہ امتحان میں ان کے خلاف آواز بلند کی، اس ضمن میں ان کے ناول ”شریف زادہ“
کا ذکر بحالی از ڈپٹی نہ ہو گا، اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کا یہ ناول آپ بیتی ہے (مثلاً
بقول حسینؒ یہ ناول سوانحی ہے اور بہت حد تک مرزا رسوا کی آپ بیتی)، اس کا
ایرہ عابد حسین ان کے خیال میں ایک آئیڈیل کردار ہے، اپنے وطن کا پکا عابد حسین
اپنے اصولوں کو چھوڑنے بغیر محنت اور مشقت سے ترقی کرتے کرتے اعلیٰ مرتبے
پر پہنچتا ہے۔ اس کے بارے میں وہ خود ہی لکھتے ہیں :

آس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قدرتِ ربانہ کو دیکھتے ہوئے مرزا عابد
حسین کی لائف آئیڈیل ہے جو مصائب مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی میں
پیش آئے۔ وہ بہت عجیب و غریب نہیں ہیں لیکن جن تمام برے انہوں
نے ان بلاؤں کا مقابلہ کر کے ان کو دفع کیا ان کو عمل میں لانے کی جرات
ابھی تک میں بہت کم پیدا ہوئی ہے، حریت کو عارضہ سمجھنا ابھی بڑے بڑے
شہروں خصوصاً گجرات میں بہت عام ہے اور یہ امر ہماری ترقی میں حارحہ

ہے..... مفید محنت کو عبادتِ بھگد کر اس سے لذت اٹھانے کا خیال
ابھی پیدا ہی نہیں ہوا ہے؟

اس سے ان کا اصلاحی مقصد واضح ہوتا ہے، لیکن وہ نذیر احمد نہیں بنتے اپنے
کمزور سے کمزور ناول میں بھی دیگر غلامیوں کے باوجود وہ اپنے اعصاب پر مدعا کو سوار
ہونے کا موقع نہیں دیتے۔ جس دور میں نذیر احمد کے اسم با مسئی کرداروں اور شہ
کے مجاہدوں کا راج ہو وہاں مرزا عابد حسین ایسے کرداروں کو صرف اسی وجہ سے تائید میں
قرار دینا کہ وہ عام زندگی میں محنت و مشقت سے کام لیتے ہوئے بلائیں کو رفع کرنے کی
سعی کرتا ہے، کافی ہمت کا کام ہے۔

ان کے دیباچے اور تنقیدی مراسلات "ساتھ ساتھ پڑھنے سے یہ واضح ہوتا ہے
کہ وہ اپنے دور کی ناول نگاری سے غماھے ہو رہے تھے۔ اور اسی لیے انہوں نے کھل کر
اس پر تنقید کی ہے:

"اکثر اقلیدر پیشہ ناول نویسوں نے رینالڈ کے ناول انگریزی میں پڑھے ہیں
اس کے جس قدر مضامین یاد رکھ گئے ہیں۔ ان کو اپنے ناولوں میں صرف
کرتے ہیں، جن میں کوئی جدت نہیں ہوتی..... ایک اور خوبی ہمارے
ملک کے ناولوں میں پردہ کے اصول کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عوام عشق
اور عاشقی کو ہر قسم کی جان سمجھتے ہیں۔ لذتِ حلاق اور انتظار سب
سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے۔ پھر اگر کسی پردہ نشین سے سامنا ہو
ہی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت پر مدعا ہو گئے۔ پیامِ سلام، وعصے
و عید، فراق، انتظار یہ سب کچھ بھی نہیں ہو سکتا اور جب تک یہ نہ ہو
تھے کامز کیا، لہذا لازم ہوا کہ ہر قصہ میں ناجائز محبتوں کا تذکرہ ہو اور
یہ موجب خرابیِ اخلاق کا ہے۔ ناول پر کیا موقوف اور قصے بھی اسی

طرح کے ہیں :

یہ انتخاب اس بھی اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں انہوں نے ادب میں سستی
جذباتیت کی مذمت کی ہے، سب سے پہلے تو وہ انگریزی کے غلط اثرات کے خلاف
آواز بلند کرتے ہیں۔ ریٹائٹر کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ وہ کس قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے
تھے، جدت کے تنوع سے عاری نقل انہیں ناپسند ہے۔ ظاہر ہے جو ادیب اپنے
ناولوں کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتاتا ہو اسے تو کورانہ تقلید ناپسند ہی ہوگی اس
بنابر نہیں کہ وہ ریٹائٹر یا اس قبیل کے دیگر ناول نگاروں کی تقلید ہے۔ بلکہ اس
لیے کہ ایسا تقلیدی ادب ان کے نظریہ ناول نگاری کے منافی تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ
ناول انگریزی کے زیر اثر رومیں آیا اور انگریزی ادب کے اثرات سے بچنا محال تھا
لیکن پھر بھی سستے ادب کی تقلید کے خلاف آواز اٹھا کر انہوں نے اپنے ادبی شعور کی
چٹنگلی کاشیوت دیا۔

لیکن اخلاقی بنیادوں پر ناجائز محبتوں کی مذمت کی وجہ سمجھیں نہیں آتی جہاں
بھک ناولوں کو غزل کی مانند عشق و عاشقی کے روایتی انداز تک محدود کر لینے کا تعلق ہے
تو یہ بالکل سبھا، کیونکہ زندگی کے کل میں محبت (جائز یا ناجائز اور پاک و ناپاک) محض
ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے تمام زندگی کا قائم مقام سمجھتے ہوئے صرف ادب
کو تفسیر عشق بنا دینا ادب کے دائرہ اور اس کے تقاضوں کو محدود کر دینے کے مترادف
ہے لیکن اخلاقی بنیادوں پر محبت (یہاں پھر جائز اور ناجائز کی تخصیص نہیں) کہ ناول
کے لیے یکسر ناپسندیدہ موضوع قرار دینا ایسی زیادتی ہے جس کی مرزا رسوا سے توقع
نہ تھی۔ وہ مرزا رسوا جس نے خود بھی (ناکام) محبت کی تھی، اور وہ مرزا رسوا جو فلسفہ
کے ساتھ ساتھ نفسیات کا رچا ہوا شعور بھی رکھتے تھے۔

مرزا رسوا اپنے زمانے کے ناولوں سے موضوعات ہی کی وجہ سے بیزار نہ تھے

بگڑ زبان و بیان کے بھی شاکہ ملتا ہے۔ مراسلات ہی میں انہوں نے اپنے دوست کے ناول نگاروں پر طنز و انداز سے یوں چوٹ کی ہے :

”نہ ہم خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں، نہ وہ ہن سے ہم کو اس کی قدرت ہی نہیں کہ کسی منظر کو دیکھ کے زبانِ قلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں نظم ایک طرف شریں بھی جہاں تک میں نے خیال کیا ہے یہی نقص پایا ہے، اکثر ناول جو اس زمانہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب میں ایک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں، اور وہی ہر پیر کے آتے ہیں۔ جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے چیتھرا کہتی تھیں، اس میں چند پردے تھے، خواہ غنوا تماشا میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے خواہ ان کا عمل ہو یا نہ ہو“

ہو سکتا ہے یہاں وہ شرد کی منظر نگاری کا مضحکہ اڑا رہے ہوں کیوں کہ ان کی منظر نگاری کی سب سے بڑی خامی یہی سمجھی جاتی ہے کہ شاعرانہ انداز اور رنگین ترکیب ہیں، جن کا ذخیرہ جلد ہی ختم ہو جاتا ہے اور یوں وہ ملتے جلتے مناظر پیش کر سنبھریں ہو جاتے ہیں لیکن اگر شریں ان کے ذہن میں شعوری طور سے نہ بھی ہو، پھر بھی انہیں اس چیز کا احساس ضرور ہے کہ ہم عصر ناولوں میں منظر کی ایسی صمیم تصویر نہیں ملتی جس کی تشکیل میں ”خارج“ اور ”وہن“ دونوں نے حصہ لیا ہو۔

یہاں منظر کو اگر قدرتی منظر نگاری کے محدود معانی سے بلند ہو کر دیکھا جائے تو اس لفظ میں ناول کے تمام بیانات آ جاتے ہیں، فطری مناظر کی عکاسی جذبات و احساسات کی تصویر کشی اور ماحول کے مرتے سبقتی ”منظر“ کی اصطلاح کی ذیل میں آ سکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر یہ تمام ناول کے اندازِ بیان یا اسلوب میں جدت پسندی کے لوازمات ہیں۔

وہ صرف اندازِ بیان ہی میں جدت پسندی کے قائل نہیں بلکہ ناول کی زبان کو بھی اعلیٰ میاں سے جانچتے ہوئے اس کے لیے ندرت کو لازمی قرار دیتے ہیں۔
”نشانے راز“ میں لکھا ہے :

”نیا زمند کو نہ اس زمانے کا طرزِ تحریر پسند ہے اور نہ اس کے کھینے کی
لیاقت اور آپ جتنی کھینے تو اس طرح کھینے کہ جس طرح ہم آپ باتیں
کرتے ہیں..... براہِ مہربانی ان الفاظ اور ترکیب سے معاف کیجیے گا۔
جن کی قوت بسبب کثرت استعمال کے بالکل زائل ہو گئی اور اب ان میں
کسی قسم کی ندرت باقی نہیں رہی بلکہ ایک طرح کی نفرت نیز عفونت
پیدا ہو گئی ہے“

اسی طرح امرتوجان ادا میں منشی احمد حسن صاحب کے ضمن میں لکھتے ہوئے ہم صر
ناولوں پر یوں اظہارِ خیال کیا ہے :

”گوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے نہ دیکھا ہو مگر کھنوں میں چند روز رہنے
کے بعد جب اہل زبان کی اصلی بول چال کی خوبی کھلی، اکثر ناول نویسوں
کے بے تکلفے مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بے ہودہ جوش و دلانے
والی تقریریں آپ کے دل سے اتر گئی تھیں“

آخر میں غالباً پھر شرر پر چوٹ کی ہے :

گو یہ اقتباس تنقیدی اہمیت کا نہیں تاہم اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ
وہ ناول کے لیے ”مصنوعی زبان“ کو پسند نہیں کرتے جو ان کے بقول ایک طرح کی نفرت
انگیز عفونت پیدا کرنے کا موجب بن جاتی ہے۔

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ندرت بیان کا بہت خیال رکھتے ہیں۔
امرتوجان ادا تو خیر ہے ہی ایک شاہکار۔ ان کے کزور ناول بھی اس لحاظ سے کزور

نہیں، صاف ستھری اور سیدھی سادی عام بات چیت کی زبان ہے، جذباتی تقریریں اور رنگین مناظر نہیں بلکہ ہر چیز کو فطری انداز سے پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔

آج جب کہ ناول اور اس وابستہ مباحث کی چھان پھشک کی جا چکی ہے اور ہمارے پاس تشدید خیالات کا دافر سرمایہ بھی موجود ہے تو ہو سکتا ہے ان سب کے مقابلہ میں مرزا رسوا کے ان خیالات میں کوئی جدت نظر نہ آئے لیکن یہ امر وہن نشین رہے کہ ان خیالات کا پون صدی قبل اظہار کیا گیا تھا وہ اپنے زمانہ کے رجحانات سے صرف اخلاق کے معاملے میں متاثر رہتے ہیں، ورنہ ہر لحاظ سے ان کا وہن اپنے لیے ایک عظیمہ راستہ تراشتا تھا ہے، وہ اپنے دور کے ناولوں کی ہر خامی کی طرف اشارہ کرتے ہیں خواہ وہ اپنے ہم عصر مسلم الثبوت اساتذہ فن کی ہویا یا ریٹا لڈا ایسے مصنفوں سے مستعار شدہ اردو ناول کے لیے ان کے وہن میں جو معیار تھا وہ ان کے زمانہ ہی میں قبیح نہ تھا بلکہ آج اس کی اہمیت اس بنا پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے نقاد مغربی نقادوں کے خیالات کا سہارا لے کر جب چلے تو بات اس سے آگے نہ بڑھ سکی کہ ناول کے لیے کسی نہ کسی نظریہ حیات کی موجودگی لازمی ہے اور یہی بات مرزا رسوا نے ناول کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتا کر واضح کرنے کی کوشش کی، نذیر احمد کی مانند انہوں نے ناول کو تعلیم و تدریس کا ذریعہ نہ بتایا، شریک مانند قومی احساس بکتری دور کرنے کا وسیلہ نہ سمجھا اور نہ ہی سرشار کی مانند ایک داستان نمائندہ تخلیق کیا، جہاں امر و جان ادا کی وجہ سے ان کا نام عظیم ناول نگاروں کے ساتھ لیا جاتا ہے، وہاں اپنے نظریہ ناول نگاری کی بناء پر وہ فوجی لحاظ سے موجودہ دور کے نقادوں کے پیشرو بھی بن جاتے ہیں۔

معتدل گرمی گفتار کا غزل گو۔ فیض

ہے فقط مرغ غزل نچواں کہ جسے فکر نہیں

معتدل گرمی گفتار کروں یا نہ کروں !

حالی نے پہلی مرتبہ غزل میں طرح نو ڈالتے ہوئے اسے عشق و عاشقی کے مخصوص تصورات کے طلسم ہو شربا سے نکال کر قومی شعور اور ملی درد سے آشنا کیا گو اکثر محاکم بے خبر تھے، لیکن حالی کو مال کی نایابی کا احساس تھا اور یہ بھی کہ شہر میں حالی نے کھولی ہے وہاں سب سے انگ۔ آج حالی کی ان غزلوں کی اور کسی وجہ سے اہمیت ہو یا نہ ہو وہ کم از کم اس بنا پر مبراہم ہیں کہ ان غزلوں کی صورت میں اردو غزل بے مقصد ماورائیت سے نکل کر پہلی مرتبہ مقصد پسندی کی طرف مائل پر واز نظر آتی ہے، حالی کی ان غزلوں کی اہمیت اس بنا پر مبراہم بھی بڑھ جاتی ہے کہ اقبال نے غزل کے اس روپ کو پسند کیا اور یوں اسے قوم کے نام پیغام اور ملی نغمے کی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو

اس سے وابستہ شعراء نے بھی غزل کے اس پہلو کی طرف زیادہ توجہ دی، بعض حضرات کی دانست میں مقصدیت سے غزل میں تغزل نہیں رہتا لیکن یہ اعتراض اتنا ذہنی نہیں کیونکہ تغزل موضوع کی نہیں بلکہ اظہار کی خصوصیت ہے اور اچھے شاعروں نے ان دونوں کے نقطہ توازن کو فکا رانہ شعور سے ہر قرار رکھا ہے۔

حالی کے بعد سے عام عاشقانہ روش کے ساتھ ساتھ اردو غزل ایک نئے راستے کی طرف گامزن نظر آتی ہے۔ ایک راستہ اقبال کا تھا جس پر وہ یقیناً گامزن نظر آتا ہے تو دوسرا ترقی پسند ادب کی تحریک کا۔ اساسی لحاظ سے دونوں میں فرق نہ تھا کہ دونوں صورتوں میں غزل مقصدِ خاص کے ابلاغ کا وسیلہ بنتی ہے۔ گو نقطہ نظر کے فرق سے بعض اوقات اقبال کی غزل اور ترقی پسندانہ غزل جدا گانہ نظر آتی ہیں۔ لیکن یہ غروی ہے اصل بات یہ ہے کہ دونوں کے مابین غزل پرانی کی پہلی اتار کو بے معنی عشق کی گراں نوالی سے بیدار ہوتی نظر آتی ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں یہ وہ تناظر ہے جس میں فیض کی غزل کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ فیض نے زمانہ طالب علمی ہی سے شاعری شروع کر دی تھی چنانچہ فیض کے اپنے الفاظ میں :

”شعر گوئی کا کوئی واحد غنہ گناہ تو مجھے نہیں معلوم۔ اس میں بچپن کی فضائے گرد و پیش میں شعر کا چرچا، دوست احباب کی ترغیب اور دل کی لگن بھی کچھ شامل ہے۔ یہ نقش فریادی کے پہلے حصے کی بات ہے، جس میں ۲۹ - ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کی تحریریں شامل ہیں جو ہماری طالب علمی کے دن تھے۔ یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی فوہنی اور جذبہ باقی واردات سے تعلق ہے اور اس طرح کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گذر جایا کرتا ہے“ (دستِ تہ سبک، ص: ۱۶)

نعلیہ طالب علم میں شعر گوئی کی تحریک کسی جذباتی حادثے کے باعث تھی اس
 حادثہ کی یادگار ایک نظم نمبر ۱۰۰۰ (مطبوعہ، راوی : ۱۹۳۲ء ملتی ہے جس پر
 مرید راوی نے حاشیہ میں یہ نوٹ لکھا، ”جی چاہتا ہے کہ ایک نام لکھ دوں : ”یہ نظم
 نقش مرید“ میں شامل نہیں ہے، اس لیے تاریخی دلچسپی ریکارڈ اور فیض کی یاد دہانی
 کے لیے درج کرتا ہوں :“

طرب زارتخیل شوق رنگیں کار کی دنیا
 مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا
 شب مہتاب کی بحر آفریں مدہوش ہو جاتی
 تمہاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے
 بہار آغوش میں ہکی ہوئی نیکیاں لے کر
 تمہارے خندہ گل ریز کو بدنام کرتی ہے
 تمہاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں تھنے آواز
 تمہاری ہر نظر سے سینکڑوں ساغر چھلکتے ہیں
 تمہارا دل جیسے جذلوں سے یوں آبا ہو گویا
 شفق زار جوانی میں فرشتے رقص کرتے ہیں
 جہان آرزو پر بے رنجی دیکھی نہیں جاتی

فطری شاعری سے ”جہان آرزو“ پر بے رنجی دیکھی نہیں جاتی اسے تو ہر لحاظ سے
 اظہار گمناہی تھا، وجہ جو بھی ہو لیکن یہ ہے کہ فیض نے بھی غائب اور اقبال کی مانند
 کم عمری سے اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرنا شروع کر دیا تھا، ان کے بچپن کا کلام تو دستیاب
 نہیں، البتہ گورنمنٹ کالج لاہور کے مجلہ ”راوی“ کے ۳۴، ۳۵، ۳۶ء کے پرچے دیکھنے پر
 فیض کی ابتدائی شعری کاوشوں کے نقوش مل جاتے ہیں، ان میں سے کچھ نظمیں

اور غزلیں نقشِ فریادی میں شامل ہیں، باقی متروک کلام ان پرچوں میں محفوظ ہو گیا ہے، چنانچہ سال سوم میں فیض ایسے شعر کہہ رہے تھے :

مے تنہائی دل افروز ہو میں ہوں تو ہو
چاندنی رات ہو خاموش کنارِ جو ہو
ایک ہو جائیں خموشی میں ہماری رو میں
جیسے دو پھول ہوں اور ایک ہی خوشبو ہو
مرے نالوں سے شبِ چترتی تھی اگلی عصری
کوئی کیوں رات کی خاموشیوں میں اُمید کے نقاب ہے
اس کے بعد کے متروک اشعار ملاحظہ ہوں :

فضائے دل پہ اداسی بکھرتی جاتی ہے
فسوہ گی ہے کہ جہاں تک ترقی جاتی ہے
فریبِ زیست سے قدرت کا درِ ماعظم
یہ ہوش ہے کہ جوانی گذرتی جاتی ہے
موت ؟ مجبورِ فنا کی بہشتِ آرزو
زندگی دکھے دلوں کے دکھ بھری فریاد ہے
یا وہ ہے وہ سر کہ جس میں اب ترا سو ادھیں
عشرتِ جاوید وہ دل جس میں تیری یاد ہے

۱۔ راوی ، اکتوبر ۱۹۲۹ء

۲۔ راوی ، دسمبر ۱۹۲۹ء

۳۔ راوی ، ۱۹۳۲ء - ۴۔ راوی ، دسمبر ۱۹۳۲ء

ماوی (اکتوبر ۱۹۳۲ء) کے شمارے میں فیض کی دو غزلیں چھپی ہیں جن میں سے یہ غزل نقش فریادی "میں ہے:

ہر حقیقت مہماز ہو جائے ،
کافروں کی نماز ہو جائے
اور یہ شامل نہیں :

شہاب کوٹے الفت کی احتیاج سہی
بساط و ہر پچھروں کا راج سہی
یہ مانا تھکہ طلب سرفراز و ہر نہیں
راگ آرزو ہے سو شرمندہ امید نہیں
شہر شہر دل بے تاب آخرش کب تک
کبھی تو سوختہ جاتوں کو نیند آئے گی

شاید ان طاب علمانہ شعری کاوشوں کی اس زمانے میں اتنی اہمیت نہ ہو گئی لیکن آج یہ اور اس نوع کے دیگر شعرا اس بنا پر اہم ہو جاتے ہیں کہ مشقِ سخن کے ابتدائی دور میں فیض میں فنی پختگی پیدا ہو چکی تھی۔ فنی پختگی بذاتِ خود کوئی اہم خصوصیت نہیں۔ کم از کم فیض ایسے شاعر کے لیے یہ بالکل غیر ضروری ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں سے محض فنی پختگی کی بنا پر ہی ممتاز نہیں ہوئے۔ اس دور کے یہ اشعار آج اس لیے اہم ہیں کہ ان میں وہ مخصوص لہجہ ملتا ہے جس نے بعد میں ان کی غزل میں فنی نگہار کے بعد اپنا منفرد رنگ پیدا کیا۔ اس لیے یہ اشعار محض نوادرات کی حیثیت نہیں رکھتے ہر چند کہ فیض کا ان میں گفتگو چلتا محسوس ہوتا ہے۔ ویسے ہی بی۔ اے کے بعد فیض آج کے فیض کے ہم سبق نظر آتے ہیں۔ واضح رہے کہ اس دور میں فیض یہ نظمیں لکھ چکے تھے۔ خدا وہ وقت ڈالے (۱۹۳۱ء)

”سرود شیاو“ (۱۹۳۲ء) اقبال“ (۱۹۳۲ء) اور اعتراف“ (۱۹۳۳ء) نقش فریادی“ میں درج یہ شعرا ۱۹۳۳ء کا ہے۔

ادائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے
نغمہ نگار نظر کو حجاب آتا ہے

ابتدائی شاعری کی ان کاوشوں کے فنی منصب سے قطع نظر یہ طے ہے کہ فیض نے نسبتاً کم تعداد میں غزلیں لکھ کر بھی اپنے لیے بحیثیت غزل گو وہ منفرد مقام بنایا کہ پاک و ہند کے صاحب طرز غزل گو شعراء میں شمار ہونے ویسی نہیں بلکہ اپنے مخصوص اسلوب اور طرز اداسے انہوں نے ہمعصر غزل کے امکانات میں بھی اضافہ کیا لیکن ایک بات ہے کہ ترقی پسند غزل سے وابستہ مخصوص علامات اور اسباب کے تناظر میں فیض کی غزل اپنی تمام خوبیوں اور تغزل کے باوجود ترقی پسند غزل کے مخصوص مزاج سے عاری نظر آتی ہے۔ یہ خوبی ہو سکتی ہے اور خامی بھی۔ اس کا انحصار دیکھنے والے کی نگاہ پر ہوگا۔ اسے یوں سمجھئے کہ غالب کا یہ مشہور شعر :

کھینٹتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں

ہر چند تھ اس میں ہمارے قلم ہوئے

پڑھ کر کیا نہیں فیض کے اس شعر کی طرف نہیں جاتا ؟

مناخِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے

کہ خونِ دل میں ڈبولی ہیں انگلیاں میں نے

سوال یہ ہے کہ غالب نے فیض کو **ANTICIPATE** کیا یا نہیں

نے غالب کی پیروی کی ؟ یہ صرف ایک شعر کی بات نہیں بلکہ ایک جذبے کی مشابہت کا مسئلہ ہے۔ اگر دونوں ایک خاص صورتِ حال میں ایک طرح سے سوچ سکتے ہیں تو یہ سوال بھی کیا جاسکتا ہے کہ اگر غالب ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ

ہوتا؟ یا فیض سب سے متعلیٰ حکومت کے سربراہ کے استاد شاہ بہوتے تو کیا رنگِ سخن اپناتے؟ اسے محض ڈونڈیا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا۔ کہہ کر نظرا انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ عصری سوچ کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے یا اپنی انفرادیت کے اظہار یا پھر عدم اظہار کا مسئلہ ہے۔

فیض کے ضمن میں یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اپنی تمام انقلابی سوچ اور انقلابی افکار کے باوصف انہوں نے غزل کے کلاسیکی اسلوب کو ترک نہیں کیا بلکہ فارسی ترکیب اور کسی حد تک مفرس ٹوکشن کی بناء پر وہ غالب کی طرزِ دل کے خاصے قریب نظر آتے ہیں۔ وہ کلاسیکی اسلوب کے اس حد تک رسیا ہیں کہ نظمیں بعض اوقات غزل اور وہ بھی غالب کی غزل معلوم ہوتی ہیں۔ فیض کا یہ مصرع :

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

بالکل غالب کی زبان کا حامل ہے (یہ محض مثال کے لیے ہے۔ اسی انداز سے فیض کا مطالعہ ایک جہاں کا نہ مضمون کا متقاضی ہے)

جس عہد میں فیض کے ادبی شعور نے آنکھیں کھولیں۔ اس میں اقبال کی قومی شاعری اور مغربی اسلوب کے ساتھ ساتھ اختر شیرانی کی گیت نما نظموں اور عذرا اور سہلی کا چرچا تھا۔ اس عہد کے نوجوان شعراء کے لیے ایک طرف "شاعرِ اسلام" اور دوسری طرف "شاعرِ رومان" کی صورت میں دو قومی مقناطیس موجود تھے مگر معلوم ہوتا ہے کہ فیض نے شعوری طور سے خود کو دونوں اثرات سے بچائے رکھا۔ اختر شیرانی کی سطحی رومانیت کی کشش عارضی تھی اور اقبال تو اپنی ذات میں نظم (اور کسی حد تک غزل) کے تمام امکانات کو یوں جمع کر چکے تھے کہ ان کا تکیع سوزند ثابت نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ان کی زندگی میں اقبال پر نظم لکھنے کے باوجود وہ موضوعات اور سالیب دونوں کے لحاظ سے ان سے غیر متاثر نظر آتے ہیں۔

نقش فریادی کی غزلوں میں فیض نے خود کو غزل کے عام موضوعات تک محدود رکھا، چند شاہیں پیش ہیں:

حسن مرہونِ جوشِ بادۂ ناز عشقِ منت کشِ فسوںِ نیاز
تیری رنجش کی انتہا معلوم حسرتوں کا مری شمار نہیں
عمر بے سود گٹ رہی ہے نیش کاش انشائے راز ہو جائے
چشمِ میگوں ذرا ادھر کر دے دستِ قدرت کو بے اثر کر دے
یہ عہدِ ترکِ محبت کس لیے آخر سکونِ قلب ادھر بھی نہیں ادھر نہیں
اور کیا دیکھنے کو باقی ہے آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا
تیرے درمیک پہنچ کے لوٹ گئے عشق کی آبرو ڈبو بیٹھے

یہ اور اسی انداز کے اشعار کافی تعداد میں مل جاتے ہیں۔ غزل میں چند استثنائی اشعار سے قطع نظر فیض ایک روایتی غزل گو کی مانند معاملاتِ حسن و عشق اور عارضاتِ قلب کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں جب کہ اسی مجموعے میں ان کی یہ نظمیں بھی شامل ہیں۔

”مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ“ چند روز اور مری جان“ کتے“
”بول“ اور موضوعِ سخن“۔ ان نظموں میں فن کی اساس مقصدیت پر استوار ہے۔ یہ نظمیں اس مہم کے سروج ترقی پسند شعری نظریے کی زندہ تفسیر ہیں۔

نقش فریادی میں فیض کی غزل اور نظم کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے ان دونوں کی صورت میں اپنی تخلیقی شخصیت کو دو نکت کر لیا۔ اس حد تک کہ نظم گو فیض اور غزل گو فیض ایک ندر کے دو کناروں پر ایک دوسرے سے دور دور گھڑے نظر آتے ہیں۔ بعض مواقع پر اسلوب ان کناروں پہلے کا کام کر جاتا ہے، ورنہ دونوں اپنی اپنی حیثیت میں منفرد نظر

آتے ہیں، نظم کو انہوں نے خارجی دنیا کے غم و الم اور اجتماعی دکھ درد کے لیے وقف رکھا تو غزل نوات کے انہماک اور دل کی دنیا کے لیے مخصوص رہی، ترقی پسند ادب کی تحریک میں جس شد و مد کے ساتھ خاہشیت پروردیا جاتا رہا ہے اور داخلیت جس طرح قابل مذمت گردانی گئی ہے اسے ملحوظ رکھ کر فیض کی غزل دیکھیں، یہ آخری چیز ہے کہ انہوں نے تمام نظمیں دوسروں کے لیے وقف کر دینے کے باوجود غزل کی صورت میں ایک گوشہ اپنے دل کے لیے بھی محفوظ رکھا، فیض نے دستِ صبا کے ابتدائیہ میں لکھا ہے :

”شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے گردِ پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے وجہ کا مشاہدہ اس کی پینائی پر ہے، اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر اس کے بہاؤ میں خلل انداز ہونا اس کے شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں، حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے، فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔“

یہ خاص ترقی پسندانہ سوچ ہے اور ان کی بیشتر نظموں کی تفہیم کے لیے روشنی کا ماخذ، لیکن غزلوں میں فیض نے نظموں کی مانند واضح گانف انداز اپنانے کے برعکس انہیں غزل کے کلاسیکی آہنگ اور مخصوص اسلوب میں یوں بیان کیا، بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کریوں چھپایا کہ شعر میں معنی کی تہ داری پیدا ہو گئی، یہ انداز غیر محسوس کن طور پر ان کی غزلوں میں نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا ہے، دستِ صبا کی غزلوں سے

اشعار میں معافی کی ان دو جہات کا رنگ گھبرا ہونا شروع ہوتا ہے۔ اور بعد کے جملوں میں یہ مزید پختگی پکڑتا جاتا ہے جس کے نتیجے میں نقش فریادی کی نظموں اور غزلوں کے مطالعہ سے جذبہ کی جس دورنگی کا احساس ہوتا تھا وہ یک رنگی میں تبدیل ہو جاتی ہے چنانچہ دوست تہ سگ اور ترنمان نامہ میں فیض کی غزل بھی اسی جذبے میں رنگی ہوئی ملتی ہے جس نے نظموں میں اظہار پایا۔

دوست صبا کے یہ اشعار اس سلسلہ میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں :

تم آئے ہونہ شب انتظار گزرمی ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزرمی ہے

وہ جب بھی کرتے ہیں اس لفظ واپ کی بڑی گری
فضا میں اور بھی نئے بکھرنے لگتے ہیں

یہ ضد ہے یار حریفانِ بادہ پسیما کی
کہ شب کو چاند نہ نکلے دن کو ابرائے

عجزِ اہلِ ستم کی بات کرو
عشق کے دم قدم کی بات کرو

یوں بہار آئی ہے اس سال کہ گلشن میں صبا
پلو چھتی ہے گزراں یاد کروں یا نہ کروں

گلونے عشق کو وار و سن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آتے ترے سر بند گیا کرتے

پیو کہ حفت لگادی ہے خون دل کی کشید
گراں ہے اب کہ مئے لار نام کہتے ہیں

ان اشعار میں فیض نے خارجی زندگی کی کیفیوں کی شدت کو غزل سے کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے اپنے بعض اور ہم عصروں کی مانند فیض نے بھی غزل کے مخصوص علائم سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ قدیم اردو غزل نے آج کے جدید غزل گو اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، اتنا ضرور ہے کہ گل و بیل، اسج و قفس، بنوں و صحر اور رقیب و محسب وغیرہ ایسے الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات کے جو سطلے مئے ہیں، ان کی بناء پر ان الفاظ کے استعمال سے ہر لوٹ کے معانی کی جہات کے در و ا کیے جاسکتے ہیں۔ فیض نے بھی غزل میں انہار کی اس صورت سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے بلکہ فیض اور بعض دیگر غزل گو ترقی پسند شعرا کی غزلوں سے یہ نکتہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ جہاں اپنے پیغام کی ترسیل اور بلیغ مقاصد کے لیے نظموں میں نئی علامات اور اشارات وضع کیے گئے وہاں غزل میں پرانی علامات اور قبول اشارات سے بھی کام چلایا، چنانچہ فیض نے ایام اسیری کی غزلیات میں غزل کے اس مخصوص انہار سے وابستہ سہولتوں سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھایا اور فیض کے لیے یہ مشکل بھی نہ تھا کہ ان کا فنی شعور غزل کی کلاسیکی روایات میں یوں رنگ لے کہ انہار کی ہر منزل ان کے لیے آسان ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اگر یہ معلوم نہ ہو کہ یہ فیض کے اشعار ہیں اور جیل میں لکھے گئے تھے تو انہیں کسی بھی کلاسیکی استاد کا کلام سمجھا جاسکتا ہے، مثلاً :

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن نہ تھی تری انہن سے پہلے
 سزا، مظلّمے نظر سے پہلے، عتاب مجرم سخن سے پہلے
 بزم خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
 درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی
 نہیں شکایت، بھراں کہ اس دیکھ سے
 ہم ان سے رشقہ دل استوار رکھتے ہیں
 در وہی ہے تو آستان ہے وہی
 جاں وہی ہے تو جان جاں ہے وہی

یہ سب مثالیں نثران نامہ سے لی گئی ہیں اور ایسی مثالوں کی کمی نہیں دوست
 تہ سنگ میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں، ان اشعار کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ
 فیض کی غزل کی اساسی صفت ان کا انقلابی نعرہ نہیں بلکہ وہ شاعرانہ لہجہ ہے جس
 سے وہ انقلابی نعرہ کو کیوں فلاح کرتے ہیں اور تغزل کا وہ آہنگ ہے جس سے وہ
 تلخ حقائق کی کڑھنگی کو مٹا کر دیتے ہیں، عشق کی طرح انقلاب بھی ایک بخار، بلکہ
 بعض صورتوں میں تو ایک ایسا متعدی بخار ہوتا ہے کہ یہ اظہار نہ پائے تو فردا فردا
 ہی اندر سگتا ہے لیکن اظہار پانے پر، ہر نوع کھپ پانے اظہار پانے پر بھی
 حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کا احساس ہوتا رہتا ہے، یہ احساس زیادہ شدید ہو
 تو اعصاب کے جنون پر منتج ہوتا ہے، اسی سے عام صلاحیتوں اور اعلیٰ تخلیق
 صلاحیتوں والے فنکاروں میں امتیاز پیدا ہوتا ہے، عام شاعر جذبے کے جس سیلاب
 میں ہے بس تنکے کی طرح بہ جاتا ہے، اعلیٰ شاعر اپنے تخلیقی شعور سے اس چہرے
 ہونے جذبے کو گویا پاب زنجیر کر دیتا ہے، اسے یوں سمجھئے گویا ہند باندھ کر دافنی
 کا ذخیرہ کر لیا اور پھر حسب منشا اس سے کام لیتے رہے، اس کے نتیجے میں اعلیٰ تخلیقی

صلاحتوں کے حامل فنکار میں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی اور اس کے ہنگاموں سے منقطع بھی نہیں ہوتا لیکن یہ اس کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے بہنور میں ہونے کے باوجود بھی طوفان کی آنکھ کی مانند اپنے گرد سکون کا ایک دائرہ بنائے رکھتا ہے۔ سکون کا یہ دائرہ اس کے فن سے تکمیل پاتا ہے اور اس کے نتیجے میں مصاف زبیت میں شامل ہونے کے ساتھ وہ خود کو اس پیکار سے بلند محسوس کرتے ہوئے جس تجربے سے خود گذر رہا ہوتا ہے اپنی بلند سلی سے وہ دوسرے آدمی کی طرح اسی کا ادراک اور پھر تجزیہ بھی کرتا جاتا ہے۔ فیض کی غزل میں یہی خوبی نظر آتی ہے اور طوفان ہدایاں ہونے کے باوجود بھی ان میں ”طوفان کی آنکھ“ ایسا سکون پایا جاتا ہے۔

”...شعر سرا ایران گیا!“

(میر تقی میر کی شاعری کا جنسی مطالعہ)

میر تقی میر کی غزل میں جنس بلکہ زیادہ بہتر تو دو جنسیت کی جہاں سمیت ہے اس پر بطور خاص ضرورت دیا گیا اور نہ ہی اس کے جنسی رویہ کی تشکیل کرنے والے عناصر کا بطور خاص تجزیاتی مطالعہ کیا گیا۔ میر کی غزل میں جنس کن متنوع طریقوں سے رنگ افروز ہی کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے تفصیلی مطالعہ سے پیشتر اردو غزل میں جنس نگاری کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ اس مطالعہ کی اساس یہ سمجھنا ہے کہ غزل میں جنس کو تصوف یا عشق کی مانند ایک روایت کا درجہ کبھی نہ دیا گیا، اس لیے غزل کی تنقید میں بالخصوص اور انفرادی شعراء کے مطالعہ میں بالعموم جنس اور اس سے وابستہ متنوع امور سے صرف نظر کیا جاتا رہا ہے۔ اس کی وجہ ناقدین کی سہل انگاری نہیں بلکہ جنس شرم: (PRUDERY) کے بعد اہم ترین وجہ یہ ہے کہ غزل کے منظور شدہ مضامین کی فہرست میں جنس کبھی بھی

نہ شامل بھی گئی۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے اور غالباً جنس ہی ایک ایسا موضوع
 نظر آتا ہے جو غزل میں تو اتار سے اظہار پاتا رہا ہے۔ کھنوی شعرا کی استثنائی مثال
 سے قطع نظر یہ اظہار واضح گف نہ تھا۔ بلکہ رمز و کنایہ سے اسے کیوں غلا کر کیا جاتا
 رہا ہے۔ جنس کے اظہار کی ایک انتہا پر فن کارانہ رمزیت و اشاریت متی ہے تو
 دوسری پر عریانی و فحاشی اور ملن و دو انتہاؤں کے درمیان ہمارے بیشتر معروف
 شعرا نے بقدر ظرف جنس کے موضوع سے اپنی شینگی کے اظہار کی کوشش کی۔
 دکن شعراء کا اپنی دھڑکی اور اسکی ہوا سے گہرا تعلق تھا۔ اسلئے مقامی ماحول
 کے اثرات سے انہوں نے ہندی گیت کی روایات کو غزل میں بھی برقرار رکھنے کی
 سعی کی جس کے نتیجہ میں دکنی غزل میں عورت مرد کے لیے بے چین نظر آتی ہے اور
 وہی اظہار عشق میں پہل قدمی کرتی ہے۔ بعض ناقدین نے اس میں ریختی کی
 جعلی دیکھی ہے۔ مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ریختی جداگانہ ماحول اور مقاصد
 کی پروردہ تھی، جس کا لسانی ہم جنسیت سے رنگ چڑکھا ہوتا ہے، جبکہ دکنی
 غزل میں عورت کی بے قرار سی کو رواحہ گرشن کی محبت والی روایت کا تسلسل قرار
 دیا جاسکتا ہے۔ اس میں جنس جذبہ کی پکار تو ہے، لیکن اظہار میں جس کو ملت سے
 کام لیا گیا ہے۔ اسے سنسکرت تنقید کی اصطلاح میں رس سے سمجھایا جاسکتا ہے۔
 دکنی اور اس کے بعد شمالی ہند کے دیگر شعراء کے ہاں غزل نے دکنی اسلوب
 کے ساتھ ساتھ عشق کا وہ مخصوص تصور بھی جب ترک کر دیا تو کچھ طرز معاشرت،
 پروردہ کی بناء پر عورت سے دوری اور کچھ فارسی روایات و اسالیب کے زیر اثر
 غزل کے عشق میں مادیات آتی گئی جس نے ارفع روپ میں خدا کو محبوب بنا لیا
 مگر یہ انداز عشق ہر ایک کے بس کا روگ نہ تھا، اس لیے شعراء کی اکثریت کی غزل
 ہی مفرس نہ ہوتی بلکہ ان کا عشق بھی مفرس ہو گیا۔ چنانچہ شمالی ہند کے تین

عظیم شعراء یعنی سودا، میر درد اور میر تقی میر تک آتے آتے غزل کو معنی عشق کے تصورات سے قطعی طور سے آزاد ہو گئی اب اس میں دواغ تر جہانات نظر آتے ہیں، ایک لاجنس عشق کی صورت میں تصوف کا اور دوسرا خالص جنس کی صورت میں ہم جنس پرستی کا!

غزل میں کیونکہ محبوب کی جنس کا تعین نہ کیا جاتا تھا اس لیے لاجنس جذبات اور جنسی احساسات یوں گھٹتے نظر آتے ہیں کہ انہیں جدا کرنا ممکن نہیں، یہ اخفا تھا یا اظہار اسے صرف شاعر ہی جانتا ہے، بیشتر صورتوں میں یہ اظہار کم تھا اور اخفا زیادہ، جہاں نفی حسن ملتا ہے وہاں ایسے اشعار مزادے جاتے ہیں، جہاں بات نہ بنی وہاں اس پر عشق حقیقی کا لیبل چسپاں کر دیا، بعض اوقات شاعر ^{NO MAN'S} LAND پر بھی محسوس ہوتا ہے گویا وہ اقرار سے گریزاں ہوا اور کھل کر کوٹھ سے ڈرتا ہو، اب یہ قاری کی اپنی دلچسپی کی بات ہے کہ وہ انہیں کس خانہ میں ڈالتا ہے ایسے اشعار لاجنس عشق کی جنت اور جنس کے دور رخ دونوں سے دور اعراف کے سروخانہ میں منجمد رہتے ہیں اور اسی لیے اثر و تاثیر سے عاری ہوتے ہیں، لکھنوی غزل میں ابتر غزل میں جنس سے وابستہ تمام ٹیبوز توڑ دیے گئے، چنانچہ لکھنوی غزل میں معاملہ بندی اور جنسی تعلقات کے بیان میں پہلی مرتبہ عورت نظر آتی ہے، اب یہ دوسری بات ہے کہ اس عورت کا ^{PROTOTYPE} طوائف تھی، اس لیے غزل میں جنس کے صحت مند لہ اظہار کی جگہ تماش بینی اور رندی پن زیادہ نظر آتا ہے جو ریشمی کی صورت میں اپنی منطقی انتہا کو پہنچ کر سوانی ہم جنسیت پر منتج ہوا، یہ ہے مختصر الفاظ میں اردو غزل کا جنسی پس منظر!

میر کے کام کا مجموعی جائزہ لینے پر اس میں واضح طور پر دودھا پے ملتے ہیں،

اس میں ایک الم پسندی اور دوسرا جنس پسندی۔ اگر اس نے یہ کہا،
 ہم کو شاعر کہو میر کہ صاحب ہم نے
 درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوانے کیا
 تو دوسری طرف وہ فخر یہ اعلان بھی کرتا ہے :

ترک بچے سے عشق کیا تھا بیٹھے کیا گیا میں نے کہے
 رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایران گیا

یہی نہیں بلکہ ایک ہی غزل میں یہ دونوں رجحانات یوں اظہار پاتے ہیں :
 کہا میں شوق میں طفلان تہ بازار کے کیا کیا
 سخن مشتاق ہیں اب شہر کے پردہ جواں میرے
 سخن کیا میر کرے مسرت فائدہ دھرماء سے
 بیاں حاجت نہیں حالات ہیں سارے عیاں میرے

یہ دونوں رجحانات اتنے قوی اور اپنے اظہار میں اتنی شدت کے حامل ہیں
 کہ میر کی کل شاعری ایک لحاظ سے دولت ہو کر رہ گئی ہے۔ آج یہ اندازہ لگانا
 دشوار ہے کہ خود میر کی زندگی میں اس کے کون سے اشعار زیادہ مقبول تھے اور
 جب میر نے یہ کہا :

دلتوں رہیں گل یاد یہ باتیں ہماریاں

تو خود اس کے اپنے ذہن میں کون سی باتیں تھیں جنسی یا دیگر... کیونکہ اس کا
 اپنا دعویٰ تو یہ ہے :

شعر میں نے کچھ کہے باتوں کے اس کی یاد میں

سو غزل پڑھتے پھرے ہیں گو فیض آباد میں

بہر حال اس دلچسپ سوال پر تیس آرائی لا حاصل ہے۔ البتہ یہ حقیقت ہے

کہ ناقدین نے میر کی شاعری کے جنسی پہلو کو بسیار پست ” سمجھ کر ورنہ بڑا عقائد رکھا تو اس میں میر کا اتنا تصور نہیں، کیونکہ حسن سلیقہ سے مرتب کیے گئے ثقہ مرتبین کے انتہائی بات کے میر سے ایسی ویسی ” باتیں بعید معلوم ہوتی ہیں جیسے اس شعر میں ہے :

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں !

میر تو چپ تصویر کے تھے یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے

طہارت پسند ناقدین ۔ یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے ، کے مصداق ایسے اشعار سے بوجھلا جاتے ہیں ۔ اس پر مستزاد تصنیف اور دیہ کاری جو ہمارا اثر پذیر مارک بن چکی ہے ۔ حالانکہ ہمارا معاشرہ جنس زدہ ہی نہیں بلکہ مجھے تو جنس عزیزہ بھی معلوم ہوتا ہے ۔ لیکن جھوٹی شرم کی بنا پر جنس کے نام سے ہی کانوں کی لویں سرخ ہو جاتی ہیں ۔ لیکن ادب کی تخلیق اور تنقید دونوں میں جنس کے بارے میں یہ رویہ خاصہ مضرت ثابت ہوتا ہے ۔ انفرادی شعراء کے مطالعو میں نقاد کو سب کچھ دیکھنا ، سمجھنا اور پرکھنا پڑتا ہے ، جس طرح معالج انسانی جسم سے آنکھیں بند نہیں کر سکتا ، اسی طرح نقاد بھی اگر ادب پاؤں سے پدکتا پھرے تو اس کی تشفی ختم اور نتائج گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں ۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ تمام ناقدین نے میر کی کلیات کا مطالعہ نہیں کیا ، لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ چند ناقدین کی استثنائی مثال سے قطع نظر اکثریت نے اسے صرف ایک ہی اہماد کے بے ضرر اشعار کی تلاش کے لیے استعمال کیا ۔

(۳)

میر کی جنسی شاعری کی اساس ذوق جنسیت (BI-SEXUALITY) پر استوار

ہے ۔ یہ ایسی صفت ہے جس کی طرف آج تک کسی نقاد نے توجہ نہ دی میر کی جنسیت ہر تو پھر بھی بعض ناقدین نے لکھا ہے لیکن ذوق جنسیت کے لحاظ سے اس کے کلام کا

مطالعہ کرکے کیا گیا حالانکہ ترک بچے کے عشق میں ریختہ کہنے والا میر صنف مخالف کا بھی اتنا ہی دالہ و مشیہ ملتا ہے :

ہم بہتری بن اس کی میں صاحبِ فراش ہوں
 ہجراں میں کڑھتے کڑھتے ہی بیمار ہو گیا
 میر نے برقِ آدو پٹہ، جھمکوں، تنگ پوشی اور آرسی وغیرہ کے لاتعداد اشعار
 میں صنف مخالف سے اپنی رغبت کا کھل کر اظہار کیا ہے یہی نہیں بلکہ لکھنؤی شعراء
 نے زیورات اور طبوسات وغیرہ کی جنسی اہمیت پر جس شہود سے زور دیا تھا اس
 کی ابتدائی صورت میر کے ہاں دیکھی جاسکتی ہے ۔
 میر کے یہاں جو عاجزی، مسکینی اور شکستگی ملتی ہے اس پر اتنا کچھ لکھا گیا

۱۔ برق اٹھتے ہی چاند سا نکلا

داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

۲۔ جلوہ ماہ تا ابر تنک بھول گیا

ان نے سونے میں دوپٹے سے جو خود کو ڈھانکا

۳۔ تم تو مجھے دکھا کر رنگِ برق کے سے جھکے

آیا بہت تفادیت مبر و قمار میں یاں

۴۔ کیا لطف تن چھپا ہے مے تنگ پوش کا

اگلا پڑا ہے جائے سے اس کا بدن تمام

۵۔ عزت نہیں ہے دل کی کچھ اس دلہا کے پاس

رشتی ہے آرسی ہی دھری خوونما کے پاس

۶۔ بتل میرے میں اس کی جدائی میں تصویرِ بہت پائی

درویشی دم پائی ہے صبری دتہائی

ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں، درویشانہ انداز اور اس سے وابستہ نرم آہنگی کے تناظر میں میر کی شاعری اور شخصیت کا مطالعہ بھی کیا گیا ہے لیکن وہی میر جن کے بارے میں ناقدین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ وہ بھولے بھالے انداز میں باتیں کرتا ہے وہی میر جنس کے اظہار میں اتنی شدت بلکہ جارحیت کا اظہار کرتا ہے کہ تعجب ہوتا ہے کہ کیا یہ وہی ہمارا جانا پہچانا میر ہے اور یہ کہ ان دونوں پہلوں میں کون سا اہمہ حقیقی میر کا ترجمان ہے۔ وہ میر جس کے ہاں سیلاب اپنی تیزی اور تندہی ختم کر کے سر جھکا کر چلتا ہے،

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا

کیسا سر کو جھکانے جاتا ہے

جس کا اپنا یہ مال ہے،

آگے کسو کے کیا کریں دست طبع دراز

وہ ماتھ سو گیا ہے سرانے دھڑک دھڑکے

اور جو قدم قدم پر نفرت کے ترک کو بھی رکا ہوا دیکھتا ہے،

حیرت گل سے آب جو ٹھنڈکا

بہے بہتیرا پر بہا بھی جاتے

وہی میر جنس کے اظہار میں اس شدت اور واہانہ پن کا اظہار کرتا ہے،

تھی شب کسی لسانی تیج کشیدہ کف میں

پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

آج ہمارے گھڑ آیا تو کیا ہے یاں چوٹا کر کریں

اسد کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تک ہم پیار کریں

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میر نے خود کو نقلی چہروں کے پیچھے چھپا رکھا تھا یہ نقلی

چہرے ہر شخص کو لگانے پڑتے ہیں۔ کبھی اپنے خوف سے تو کبھی دوسروں کے زیادہ تر خوف اپنا ہی ہوتا ہے۔ تخلیق کار تخلیقات کے ذریعہ اپنا کیتھارسس کر لیتا ہے۔ کبھی واضح طور سے تو کبھی اشاراتی اور درجہ انداز میں عام زندگی میں غم و خصل اور دیگر بحرانی کیفیات، لمحاتی طور سے ان نقلی چہروں کو فروغ دیتے ہیں۔ لیکن تخلیق کار نفسی پیچیدگیوں، حساسیت اور بعض اوقات اعصابیت کی وجہ سے ان نقلی چہروں سے جدا نہ ہونے کی شعوری کوشش کرتا ہے۔ وہ پاؤں کے اس نفسی حمل میں صرف لاشعوری عوامل رشتہ اندازی کرتے ہیں۔ یہیں تخلیقات ایک خاص انداز میں رنگی جاتی ہیں اور حالت وہی ہو جاتی ہے جس کے بارے میں میراں نے کہا :

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شمار ہوا
 بیتیں جو بولے مشہور ہوئیں تو شہوں شہروں دلوں تھے
 یا یہ مشہور شعر :

کب اور غزل کہتا میں اس زمیں میں لیکن
 پردے میں مجھے اپنا احوال سنانا تھا

اب ایسے میں صرف ایک ہی سوال کیا جاسکتا ہے کیا حرام نصیب اور الم پسند میر کا جنس سے عاری ہونا لازم ہے ؟

میر کا جنس سے گہری دلچسپی کے نشانات کلیات میں بکھرے پڑے ہیں یہ نہیں بلکہ ان کے اظہار میں جس وابہ نہ پن سے کام لیا گیا ہے۔ اس سے چشم پوشی بھی ممکن نہیں جنس کو محض حیاتاتی کارکردگی تک محدود نہیں کیا جاسکتا کہ مختلف نفسی کمزورتی کے تحت جنس، جنسی تعافض اور ان کی تکمیل کے متنوع طریقہ براہ راست انسانی سائیکے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس رابطہ کا ذریعہ اعصاب بنتے ہیں۔ نوہن اور اعصاب میں جو گہرا رشتہ ہے۔ وہ اتنا اہم اور عیاں ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے

کی ضرورت نہ ہونی چاہیے! الغرض! سائیکی، ذہن اور اعصاب سے جو نفسی مشلت کی تشکیل پاتی ہے، جنس اس میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ اور اس سے رنگ اخذ بھی کرتی ہے۔ اعصابی تناؤ اس ضمن میں اور بھی اہمیت رکھتا ہے کہ جنسی کارکردگی (ذہنی یا عملی) کی تخصیص نہیں، میں بھی ایک اور طرح کا اعصابی تناؤ جنم لیتا ہے۔ ان امور کو ذہن نشین رکھتے ہوئے جب میر کی زندگی کا جائزہ لیں تو وہ مسلسل پریشانیوں کی ایک داستانِ مسلسل ہے۔ اس کے نتیجے میں میر جس بے دماغی یا کم دماغی میں مبتلا رہا اور پھر انہوں نے نو ورنجی، امریضا، صاعیت اور اعصابیت پیدا کی۔ ان سب نے اسے مسلسل اعصابی تناؤ میں مبتلا کیے رکھا۔ اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لیے جو ذرائع اپنائے جاتے ہیں، جنس ان سب میں اہم بھی ہے اور اول بھی۔ اعصابی تناؤ کی لاتعداد وجوہات ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ طے ہے کہ جنس اس تناؤ میں آسودگی کا اہم ترین وسیلہ ہے۔ اور میر کے سلسلہ میں یوں ہوتا ہے :

جان تو یاں ہے گرم رفتن لیت و لعل داں دلیسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

۱۔ میں بے دماغ کر کے تناؤ نفل چلا گیا وہ دل کہاں کرنا کو سو کے اٹھائیے
اتھا جو بان سے میں بے دماغ تو نہ پھرا ہزار مرغِ گلستاں مجھے پکار رہے
۲۔ ایک غنس میں یوں لکھا :

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں نے نہیں نذرغ دل سوزش و رونی سے جلتا ہے جوں چراغ
سینہ تمام چمک ہے سا بگڑے داغ ہے نام مجلسوں میں میر میر بے دماغ

از بس کہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

”ذکر میر“ میں بھی میر نے میری بے دماغی کا عنوان ”نام کر کے اس پر اٹھیا“ خلیل کیا ہے۔

یا یہ معنی خیز شعر :

تکیہ اس پر چڑھ گیا تھا سو گرا بستر پر

یعنی میں شوق کی افراط سے بیمار ہوا

شوق کی افراط سے بیمار ہوا، نفسیاتی لحاظ سے ایک بلیغ کنایہ ہے، شوق کی افراط سے بیمار ہونا اور پھر بعد ازاں قویٰ کا اضمحلال، نتیجہ میر کے الفاظ میں یوں :

کب ہیں جوانی کے سے اشعار شور آور

شاید کہ کچھ ہوئے ہیں اب پر میر صاحب

(۴)

اے پسر عشق بود، عشق است کہ دریں خانہ متصرف است، اگر عشق

نہی بود، نظم کل صورت فی بہت، بے عشق زندگی وبال است، دل

بانتہ است بدون کمال است عشق بسازد، عشق بسوزد، اور عالم ہرچہ

ہست، تہمور عشق است، آتش سوز عشق است، آب رفتار عشق

است، خاک قرار عشق است، باد اضطراب عشق است، موت مستی

عشق است، داز بیداری عشق است، مسلم جمال عشق است، کافر

جلال عشق است، صلاح قرب عشق است، گناہ بُعد عشق است،

بہشت شوق عشق است، دوزخ نودق عشق است، مقام عشق

از عبودیت، عارفیت و زاریت و صدیقیت و خلوصیت، و غلیت و

حبیبیت و برتر است جمع بر آئند کہ حرکت آسمانہا حرکت عشق است

یعنی بہ مطلوب فی رسد سرگردا شد و :

بے عشق نہاید بود، بے عشق نہاید زلیت

پہنچ کر کھائی، عشق پسرے وارو !

میر تقی میر نے اپنی خود نوشت سوانح عمری "ذکر میر" میں وہاں ہاں انداز اور شاعرانہ الفاظ میں جس عشق کی توصیف کی ہے، اس کے سلسلہ میں دو باتیں ملحوظ رہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ نصیت والد میر علی متقی نے کم سن میر تقی کو کی تھی، دوسرے یہ کہ میر نے زندگی میں جو عشق کیا (یا کیے)، وہ عشق کے اس مخصوص تصور کے مطابق نہ تھے۔ یہ ایک صوفی کا تصور عشق تھا، لیکن میر کی عملی زندگی یا عشقیہ زندگی تصوف پر مبنی نہ تھی، چنانچہ میر نے جب عملی عشق کیا تو وہ مجرّوسے نہ تھا بلکہ رشتہ داروں کی ایک لڑکی سے تھا، جس میں ناکامی جنون پر منتج ہوئی میر نے "ذکر میر" میں اپنے جنون کی تفصیلی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے :

..... اور میں پاگل ہو گیا۔ مزاج میں وحشت پیدا ہو گئی، جس کو ٹھڑی میں رہتا تھا اس کا دروازہ بند کر لیتا اور اس ہجوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند لگتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی، اگرچہ میں اس میں سے چاند کو دیکھتا آیا تھا، جب منہ دھلتے وقت دیتے چاند چاند کہتی اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا، لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نہایت پہنچ جاتے اور وحشت اتنی بڑھ جاتے کہ لوگ مجھ سے ٹوکر مری کو ٹھڑی کا دروازہ بند کر دیں اور مجھ سے دور بھاگنے لگیں۔

نقل عجیب : چاند کی رات میں ایک حسین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ

۱۔ بقول میر :

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں سے دوستی کا

اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پھر ہمارا

کرۂ قمر سے میری طرف آتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا، جدھر بھی آنکھ اٹھتی اس رشک
 ہری پر چڑھتی، جس طرف دیکھتا اس غیرت حمد کا تماشا کرتا میرے گھر کے در و بام اور
 صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہر سمت وہی حیرت افزا، دلچسپ و دلکش نظر آتا کبھی
 چو وھویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیرگاہ دل میں محو حرام! اگر محل مہتاب پر
 نظر پڑ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی۔ ہر رات اس ہری پیکر سے ملاقات ہوتی
 اور ہر صبح اس کی جدائی میں وحشت۔ جب سپیدۂ سحر نمودار ہوتا دل سے تھنڈی
 آہیں نکلنے لگتیں! یعنی دل ٹپکتا اور چاند کی طرف پکھتا، تمام دن یہی جنون سوار
 رہتا اور دل اس (شکل مہتابی) کی یاد میں خون ہوتا، میں دیوانہ و مست کی
 مانند منہ میں کف بھرا ہوا ہاتھوں میں پتھر لیے گتا پھرتا اور لوگ مجھے دیکھ کر بھاگتے۔
 چار مہینے تک وہ گل شب افروز نت نئے انداز دکھاتا اور اپنے فتنہ خرام سے
 قیامت ٹوھتا رہا، ناگاہ موسم بہار آیا تو جنوں کے داغ اور بھی ہرے ہو گئے۔ میں
 ایسا ہو گیا جیسے آسیب زوہ ہو اور مطلق کسی کام کا ذرا نہ رہا، وہ خیالی صورت
 بعد وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اس کی شکلیں زلفوں کا دھیان سر میں لوگ
 مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا۔ بلکہ

ان منہ بونی سطوروں کے ساتھ مشنوی خواب خیال میرے یہ اشعار بھی

ملاحظہ ہوں :

جگر جو رگروں سے خوں ہو گیا مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

۱۔ "میری آپ بیتی" ترجمہ نثار احمد مدنی، ص ۹۵ - ۹۴

۲۔ ملاحظہ ہو نزل کا یہ شعر :-

کیا کیا عشق میں رنج اٹھائے دل اپنا سب خون ہوا

یکے رکتے تھے خفگی سے آخر کار جنوں سے ہوا

ہوا ضبط سے مجھ کو ربط تمام
 لگی رہنے وحشت مجھے صبح و شام
 کبھو، کف بہ لب مست رہنے لگا
 کبھو، سنگ در دست رہنے لگا
 نظرات کو چاند پر جا پڑے
 تو گویا کہ بہل سی دل پر پڑی
 نظر آتی ایک شکل مہتاب میں
 گئی آئی جس سے حور و خواب میں
 ڈروں دیکھ مائل اسے اس طرف
 یہ حد ہے کہ آجائیں ہڈیوں پر کف
 جو دیکھوں تو آنکھوں سے لو ہو ہے

نہ دیکھوں تو بھی پر تیامت رہے
 عشق اور دیوانگی عشق اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ انہوں نے میر کی تخلیقی
 شخصیت کا ایک انداز ہی نہ یہاں کیا بلکہ اس کے بعض مخصوص رجحانات اور میلانات
 کا سرچشمہ بھی اس جنون کی پیدا کردہ اعصابیت میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ میر
 کی حساسیت، خود رنجی، تنگ مزاجی بلکہ بد مزاجی کی جڑیں جس اعصابیت میں بنی
 ہیں۔ اس کا منبع اس جنون عشق کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بے حد اہم نفسیاتی نکتہ
 ہے، جس کی طرف میر کے سوانح نگاروں نے بالخصوص اور اس کے ناقدین نے

لے۔ یہاں میر نے ضبط " بالکل اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے جو نفسیات میں

بالعموم توجہ نہ دی جن حضرات نے اس پہلو کو لیا وہ نفسیات سے عدم واقفیت کی بنا پر اس سے درست نتائج نہ اخذ کر سکے۔ یوں شخصیت کی گہرائی میں جائے بغیر واضح کی وضاحت میں گمے رہتے۔ آبہجیات کے بیانات میں سے مبالغہ افنی کر دینے کے باوجود بھی جذباتی لحاظ سے میرا ایک دورا ہے پر کھڑا محسوس ہوتا ہے۔ جہاں سے ایک راستہ اسے ذہنی ہوش مندی کی روشن راہوں کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرا نیوہایت کی بھول بھلیوں کی طرف اور میر کا تمام عمر حال یہ رہا جو نہا ہے دیکھیں یا ادھر پہ واٹ جاتا ہے (تحلیل نفس کی اصطلاح میں یہ (AMBIVALENCE) ہے)۔

ابتدائی عمر کی ناکامیوں نے شخصیت کے جن منفی رجحانات کو جنم دیا۔ بعد کی عمر میں نے جتنی پر تخیل کا کام کیا اگر حالات سازگار رہتے تو شاید وہ ان مریضانہ احساسات پر قابو پا لیتا۔ لیکن ایسا نہ ہوا اور یہیں وہ مقام تک اپنی مجروح انا کے ٹھہر جاتا رہا۔ یہ تو تخلیقات سے اس کا کیتھا رسس ہوتا رہا۔ وہ تمام عمر جنوں کے قریب رہا اور اس کے دوسرے حملے سے محفوظ رہا تو اس کا باعث بھی تخلیقات تھیں جو اگر ایک طرف جذباتی سطح پر اس کی اعصابیت کے لیے سیفتی والو کا کام کرتی رہیں تو دوسری طرف انائی تسکین کے لیے مرہم بھی مہیا کرتی رہیں۔ اور یوں بحیثیت مجموعی یہ حالت رہتی :

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

میر کے ہاں اپنے اشعار کو اپنے احوال کا آئینہ بنانے کا رجحان خاصہ قوی ہے جو اس کی فرگسیت^۱ کا عکس بھی ہے اور اس کی تسکین کا ایک انداز بھی اس کے

۱۔ بقول میر : مستند سے میرا فرمایا ہوا سادے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا

پختہ رہتے کو پہنچایا ہوا سکہ ہے معتقد کون نہیں میر کی استاد کی

ساتھ ساتھ اس نے بعض غزلوں اور خصوصاً بعض مسلسل غزلوں میں بھی اپنی جوجہذباتی تصویر کھینچی ہے۔ وہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ مفرد اشعار کے برعکس غزل کا مسلسل بننا بھی اس امر کا غماز ہوتا ہے کہ تخلیق کے سرمے میں لاشعور اپنا اظہار کرتا ہے، وہ جذبات و احساسات جو عام غزل میں ریزہ ریزہ ہو کر بکھرتے اور منتشر ہوتے ہیں مسلسل غزل میں ایک جذبہ، احساس یا کیفیت کے رنگ میں رنگے جاتے ہیں۔

عام زندگی کے میر تقی اور غزلوں میں رونما ہونے والے میر میں جذباتی سطح پر بہت بعد نظر آتا ہے یوں وہ کم آ میز تھا، مگر زبان کا تیز اور بوج کا تلخ، تنگ خراچی، بد خراچی تک جا پہنچی تھی اور خود پسندی مریدانہ انا کا روپ تھی کہ بڑے سے بڑے شاعر کو غلام میں ڈالتا، اپنے شعر پر داد تک نہ دیتا، وہی میر غزلوں میں اپنی ایسی تصویر کھینچتا ہے کہ ایک درویش ہلکی نشین عاجز و مسکین کا تصور ابھرتا ہے :-

بیٹھا تو بوریے کے تئیں سر پہ رکھ کے میر
صف کس ادب سے ہم فقرا کی اٹھا گیا

۱۔ اس ضمن میں یہ غزل بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے :

میں کون ہوں اے ہم انساں سوختہ جاں ہوں... اک آگ مرے دل میں چھپ چھپ شعلہ شعلہ

اس کے مندرجہ ذیل اشعار خصوصی توجہ چاہتے ہیں :

جلوہ ہے بھی سے لب و لپٹے سخن پر صد نگ میری موند ہے جس طبع رواں ہوں

پنچہ ہے مرا پنچہ خورشید ہیں ہر مین میں شانہ صفت سایہ و زلف تباں ہوں

دیکھا ہے مجھ جن نے سو دیوانہ میرا میں باعث آشوبی طبع جہاں ہوں

۲۔ گرفتہ دل ہوں سزا تباہ مجھ کو نہیں! کسوے شہر میں کچھ اختلاط مجھ کو نہیں

۳۔ اتنی بھی بد خراچی ہر خط میر تم کو ابھ تو ہے نہیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

خالی ہاتھ سیرہ روایے کا ہے کو تھے گر یہ کناس
جن روزوں درویش ہوئے تھے پاس پہاڑ دھرتی
ہو کے قیرنگی میں اس کی چین بہت سا پایا ہم
سے کے سرمانے پتھر رکھا جائے فرش بچھائی خاک

بظاہر یہ تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن یہ منطقی تضاد نہیں بلکہ نفسیاتی تضاد ہے۔ وہ نفسیاتی تضاد جو انسانی فطرت کی بوجھ سے پیدا ہوتا ہے، شاید وہ واقعی درویشانہ شعائر اپنانا چاہتا تھا۔ لیکن حالات نے اس کی اجازت نہ دی جو اپنا چاہتا تھا وہ نہیں سکا اور اس کی اعصابی جھنجھٹ ہٹ نے تنگ مزاجی کو جنم دیا، جس کے رد عمل میں وہ تخلیقی سطح پر اپنے آپ کو ایک منفرد روپ میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے۔ میر کی جذباتی اساس کو سمجھنے کے لیے یہ نفسیاتی نکتہ بے حد اہم ثابت ہو سکتا ہے۔

(۵)

جنس پر میر کے اشعار دیکھنے پر ان کی اولین خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ اس نے اظہار بالکل واضح اور دو ٹوک قسم کا رکھا یعنی دو جمع دو برابر چار کے انداز پر جنسی خواہش کا استعارات کے پیچ پیچ میں لائے بغیر اور رمز یہ انداز اپناتے بغیر براہ راست اظہار کیا ہے۔ حالانکہ میر اپنے بیشتر اشعار میں تشبیہ کے ساتھ سلیقہ "ایسے الفاظ لگا کر شعوری طور پر قطعیت کا احساس ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن جنس پر کہے گئے اشعار میں اس نے اسلوب کے حسن کی طرف توجہ نہ دی۔ چنانچہ بعض اوقات

سہ۔ یہ مشہور شعر ملاحظہ ہو :

تازکی اس کے لب کی کیا کہنے پنگوٹری اک محلاب کی سی ہے

یہ دو لوگ بہر اس حد تک واشگاف ہو جاتا ہے کہ اسے خود بھی یہ کہنا پڑتا ہے:
انسوس یہ شعر متبدل تھا۔

چند مثالیں پیش ہیں آج یہ اشعار متبدل نہیں محسوس ہوتے،
گلے لگ کر نہ یک شب کا: شش وہ مر سو گیا ہوتا:

مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتنے مہینوں سے
لٹکے جہاں آباد کے یک شہر کرتے ناز آجاتے ہیں بخل میں اشارہ جہاں کیا
کھینچا بخل میں نہیں جہاں سے مست پاکے تہ کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشا ہوا
چھاتی کھونڈ ٹھنڈی کی لگ کر لگے تہ دل اس پر دوپٹے میں اکثر جلا کیا
دل کے لڑنے والے کے کچا کچا چھانے اب بن سے کھلنے پلے ہوئی شے کیا وصول ہو
تقریب پر بھی تو تو پہنچتی کرے ہے اس ہر عید آئی کب کب گلے ملا تو
ہم بتری بن اس کی میں ماسند لاشیں بھل میں کڑے کڑے ہی بیمار ہو گیا

برسوں جس وفا شاگ پہ سوئے مدت کھن تابی کی

بخت نہ جاگے جو اس سے ہوں ایک ہی شب بہتر ہم

جہاں تک میر کے ہم جنسیت پر مبنی اشعار کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ ساسی
امر ملحوظ ہے کہ اس وقت کی دہلی اور کھنڈ میں ہم جنس پرستی عام تھی۔ کم از کم
ممن کاروں کی حد تک تو وہ یقیناً مروج نظر آتی ہے۔ اس امر کی شہادت ہم حضرت گروں
سے بھی مل جاتی ہے۔ (ملاحظہ ہو: ”تذکرہ خوش معرکز زیبا“، یہ الگ بات ہے کہ
اس شعر میں میر کا تجربہ اس کے برعکس معلوم ہوتا ہے:

کیا قہر ہوا دل جو دیا لڑکوں کو میں نے

چرچا ہے یہی شہر کے اب پیرو جہاں میں

میر کا ایک اور مشہور شعر ملاحظہ ہو:

دلی تیرے کو پہنچے تھے اور اق مصور

جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

بالعموم اسے دلی کی تباہی پر مرثیہ کہا جاتا ہے۔ حالانکہ سیدھے سادے الفاظ میں دلی کے پری جمالوں کی تعریف کی گئی ہے۔ چنانچہ ”ذکر میر“ میں بھی ایک موقع پر میر نے دہلی میں اپنے محلہ کے بارے میں لکھا ہے :

نہاگاہ اس محلے میں آنکلا، جہاں میں رہتا تھا جلے کرتا تھا، شعر پڑھتا
تھا، عاشقانہ زندگی گزارتا تھا، دنوں کو روتا، محوش قدموں سے عشق
لڑاتا، ان کے حسن کی تعریفیں کرتا اور ایک دم کے لیے بھی ان سے
جدا ہوتی ہوئی توبے قرار ہو جاتا۔ محفل سپاتا تھا، حسینوں کو بلاتا تھا، ان
کی مہمانداری کرتا تھا۔ (ادریوں) زندگی گزارتا تھا ! لے

اس بیان کے بعد جب کلیات میر پر نگاہ ڈالیں تو قدم قدم پر اور اق مصور کی

من موہنی صورتیں نظر آتی ہیں اور بقول میر حالات کچھ ایسے ہیں :

دلی کے کچ کلاہ : لوگوں نے کام عشاق کا تمام کیا
کوئی عاشق نظر نہیں آتا ٹوپی والوں نے قتل عام کیا
عشق خوہاں کو میر میں اپنا قبیلہ و کعبہ و امام کیا

اس غزل کے ساتھ مندرجہ ذیل اشعار کو ملا کر پڑھیں تو نہ صرف دہلی میں

ہم جنسیت کی تصویر ہی واضح ہو جاتی ہے بلکہ اس میں میر کے اپنے کردار کا بھی
بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے :

کیا میر تو روتا ہے پاماتی دل ہی کو ان لٹنوں نے تو دلی سب سر پہ اٹھاتی ہے

دلی کے لونڈے دل کو کب کا بچا گئے
 اب ان کے کھائی ہوئی شے کیا وصل ہو
 لڑکے جہاں باد کے یک شہر کرتا ناز
 آج تلے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا
 لڑکے دلی کے ترے ہاتھ میں کب آئے میر
 ایک ایک کے سوسپہریں ہیں ڈال گئے
 کیا لڑکے دلی میں عیار اور نٹ کھٹ
 دل میں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں آہٹ

میر کی شاعری کے جنسی مطالعہ میں اب یہ بحث لا حاصل ہے کہ علامہ ہم جنس پرست تھا یا نہیں۔ تنقیدی نقطہ نظر سے تو اب یہ بات اہم ہے کہ علامہ ہم جنس پرستی اس کی شاعری میں متنوع رنگوں میں اظہار پاتی ہے اور اس سے جو جنسی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ بلحاظ جزئیات وہ کافی سے زیادہ مکمل اور جامع نظر آتی ہے بلکہ نفسیاتی لحاظ سے تو اس کا عمل دہونا معنی خیز بن جاتا ہے کہ جس پیاس نے تخلیقی سطح پر اس شدت سے اظہار پایا وہ حقیقت میں کتنی شدید ہوگی، پناہ خجہ شادی شدہ اور صاحب اولاد میر کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
 یہ نرم شانے لونڈے ہیں مغل روخوب
 بلائے جہاں ہے وہ لڑکا پری زاد
 اس کا شور ہے پیرو جواں میر سے
 میرا اس قاضی کے لونڈے کے لیے آخر ہوا
 سب کو تعزیر اسکے جینے کا تھا ہارے چک گیا

کیا بھلا مفتی کا لونڈا سرچڑھتا ہے ان دنوں
 آوے ہے گویا کہ محمد پر قاضی کا اعلام لے !
 پیسوں پہ ریختے ہیں یہ لڑکے
 عشق سے ہیں تنان کو زر ہے شرط
 جب کچھ اپنے کئے رکھتے تھے تب بھی صف تھا لڑکوں کا
 اب جو تیر ہوئے پھرتے ہیں میرا ان ہی کی دولت ہے

ہم جنس پرستی جس جس طرح سے تخلیقات میں رنگ افروز ہوتی رہتی ہے وہ
 اردو نثر ہی نہیں بلکہ عالمی تاریخی ادبیات میں ایک جہاں گاہ باب کی حیثیت رکھتی
 ہے، انبیائی تنقید کے نقطہ نظر سے یہ امر خاصہ اہم ہو جاتا ہے کہ تخلیق کار عملی تھا
 یا نہیں مثلاً آسکر وائلڈ سے منسوب ہم جنس پرستی کے موضوع پر مبنی کہانی
 "THE PRIEST AND THE ACOLYTE" اور ایک ناول ہے

"TELLENCY OR THE REVERSE SIDE-OF
 THE IDEAL" (مطبوعہ ۱۸۹۱ء)

ہم جنس پرستی کے موضوع پر یہ پہلا ناول ہے، ہر جہاں اس جذبہ کی شدت کا اندازہ
 تو ہوتا ہے لیکن جب خود آسکر وائلڈ کی زندگی کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی
 ہیں تو اس شدت کا احساس اس بنا پر کم ہو جاتا ہے کہ یہ ذاتی واردات تھیں۔
 لیکن ادیب ناول "جنسی زندگی بسر کرنے کے باوجود اگر ہم جنس پرستی کے بارے میں
 شدت احساس کا اظہار کرتا ہے تو پھر لاشعور کا چور پکڑنے میں وقت نہ ہونی چاہیے۔
 میرے بارے میں ہم غصہ نہ کروں سے ایسی معلومات نہیں ملتیں، حتیٰ کہ تذکرہ خوش
 معرکہ زریا "کامینہ پدھت" تذکرہ نگار سعادت خاں ناصر بھی اس ضمن میں خاموش
 ہے۔ اس لیے اشعار کی حد تک ہی یہی لڑکوں سے اس وسیع پیمانہ پر دلچسپی

ملے۔ (حاشیہ اگلے صفحے پر ہے)

دل کا چور کھڑا کرتی ہے۔ دسین پیمانہ پر دلچسپی شاید مبالغہ محسوس ہو، لیکن ایسا نہیں اس ضمن میں وہ اشعار بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ جن میں اس نے مختلف پیشوں کے لڑکوں سے جنسی شغف کا اظہار کیا ہے۔ میر کے چند پیشہ ور لڑکے یہ ہیں۔ آتش باز، شراب خانہ، سپاہی، طبیب، افسانہ خواں، تہ بازار، عطار، معمار، پسر مغل، طفل مکتب، ہرمن بچہ، امیر لڑکا، پسر زگر اور ان سب کے باوجود یہ بھی دعویٰ ہے :

میر کو واسد نہیں ہے مقصد اس کا اور ہے

عشق سے لڑکوں کے دل کو کب ملک پہلائے وہ

ابتداءے جوانی میں میر نے جو عشق کیا اور جس کی ناکامی جنون پر منتج ہوئی اگر اس سے وابستہ جذبات و احساسات سے تشکیل پانے والی اعصابی کیفیات کو تحلیل نفس کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو پھر لڑکوں سے دلچسپی کی وجہ باآسانی سمجھ میں آ سکتی ہے۔ صنف مخالف کا عشق (شادی نہیں) جنون کی صورت میں شخصیت کی صحت مند نشو و نما کے لیے مضر ثابت ہو چکا تھا۔ لہذا اس کے مزید نقصانات سے بچنے کے لیے لڑکوں سے دلچسپی (عملی نہ ہی ذہنی ہی ہے) ایک طرح کے دفاعی عمل ("DEFENCE MECHANISM") کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ صنف مخالف خطرہ کا سرخ نشان بن گئی اور شرک کا وہ موڑ جس پر DANGER

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ ملاحظہ فرمائیں)

۱۔ سودا نے میر کی بھو میں ابتداءے مشائخ کا الزام لگایا ہے :

سودا بربان جز سخن راست نہ لاوے

احق ہو جو تہہ سا کوئی تو اس کو نہ بدلاے

کا بورڈ لگا ہو! لیکن ہم جنس سے کسی جنوں کا خطرہ نہ تھا، مزید برآں اس عہد کی سماجی زندگی کے لحاظ سے بھی صنف مخالف سے تعلقات کی استوار سی میں غلطو جان و ایمان تھا۔ جب کہ برعکس صورت میں ہم جنس پرستی معاشرہ کا ایک عام چلن تھی۔ اس لیے تخلیقی سطح پر ہم جنس پرستی کے اظہار سے میر نے جو نفسی آسودگی حاصل کی ہوگی۔ ہو سکتا ہے وہی اس کی بظاہر تارمل شخصیت کے لیے نقطہ توازن بنی ہو۔

میر کے مجرد عشق اور مادیات حیات اشعار پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن میر کے اشعار سے جس طرح جنسیت پھوٹی پڑتی ہے، اس کی طرف توجہ نہ کی گئی۔ اردو میں الم کی علامت بن جانے والا شاعر عیش کے تصور میں کس طرح جنس سے رنگ آمیزی کرتا ہے۔ اس کی طرف توجہ نہ کی گئی جبکہ میر کا اپنا حال یہ ہے :

میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیما ب سا

میر کی کلیات میں شوق کی افراط کی لاتعداد مثالیں ہیں :

کھینچا بٹل میں جو اسے مست پاکے رات

کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشہ ہوا

مضے ان کے اڑاؤں لیکن ذیہ بھییں تو بہتر ہے

کہ خواہاں ہیں بہت اپنے تئیں عیار کہتے ہیں

گلے لگ کر ذیک شب کا ش وہ مرسو گیا ہوتا

مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتے مہینوں سے

کس کس کو میرا ان نے کہہ کر دیا ہے بوسہ

وہ ایک ہی مفتن ہے یوں ہی چمار ہے گا

دیریا چلا ہے آج تو بوس و کنار کا
 مگر جن چلا دے کوئی دوا نہ تو لو حب ہے آج
 بوسہ دے چپکے لب کا کہ تب کچھ مٹا نہیں
 پاوے گی سارے شہر میں جب اشتہارات !
 کیا جائے کہی بوس لب یار کی لذت
 جب تک کہ جنیں گے ہم کو بوسہ گاؤں غزلیاؤ

یہ چند مثالیں کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں کہ کلیات ایسے اشعار سے چسکی
 پڑتی ہے، جنسیت پر کہے گئے اشعار سے جمالیاتی خطا کا احساس نہیں ہوتا، اور
 ان میں زیادہ تعداد ان اشعار کی ہے جن میں اظہار کی خدمت اور اسلوب کی چاشنی
 کا فقدان بھی نظر آتا ہے اس کی وجہ یہ نہیں کہ میرا اظہار کی بلند سطح تک جانے سے
 قاصر تھا، بلکہ یہ کہ اس عہد میں اس موضوع پر اتنے فیوض نہ تھے، اس لیے میر
 (یا اور کسی شاعر کو) جنس کو کیوں فلاح کرنے کی ضرورت نہ تھی، اسی لیے تو میر نے
 براہ راست اور دو ٹوک قسم کے اظہار کو منتخب کیا (کے غنوی شعر کے جس "استبدال"
 کی خدمت کی جاتی ہے اس کا بھی ایک بڑا باعث یہی ہے کہ معاشرہ کی قدغن نہ
 ہونے کی بنا پر وہ کھل کر بات کر سکتے تھے،

(۶)

میر کی جنسی شاعری میں گو ہم جنسیت ایک قوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔
 لیکن یہ اس کی تمام شخصیت کے کل میں ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے (یہ دوسری
 بات ہے کہ جزو خاصہ قوی اور سرگرم نظر آتا ہے)، ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ
 ان کے ہاں ایک خاص انداز کی عاجزی نظر آتی ہے جو غزل کے روایتی عاشق والی
 عاجزی نہیں، بلکہ یہ عاجزی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ اپنے محدود مفہوم سے بڑھ

گرایندہ پرستی (MASOCHISM) کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔ اینڈاپرستی کی اصطلاح خاصے وسیع مفہوم کی حامل ہے۔ مگر اس سے بالعموم جسمانی اینڈاپسندی مراد لی جاتی ہے لیکن یہ صرف اس کا ایک (اور آشکارہ) پہلو ہے۔ ایسی چوڑی نفسیاتی بحثوں میں ابھی بغیر اسے اپنی ذات سے جنسی حفظ اخذ کرنے کی ذہنی حالت کا نام دیا جاسکتا ہے، دوسرے (بالعموم جنسی نیش) کے ہاتھوں جسمانی اینڈا میں درد پسندی (ALGOLAGINA) کے ساتھ ساتھ ذلت و تحقیر کا پہلو بھی شامل ہوتا ہے۔ عام زندگی میں اس طرز عمل کی بے ضرر مثالوں سے لے کر جنوں کی حد تک پہنچ جاتی اس کی انتہا پسندانہ مثالیں تک سب میں ایک عنصر مشترک نظر آتا ہے اور وہ یہ کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر خود کو ہدفِ ذلت بنایا جاتا ہے۔ یہ جذبہ جب تخلیقی سطح پر اظہار پاتا ہے تو عیسائیہ نفسی کیفیات کے باعث ترفع کی صورت میں کچھ کا کچھ بن جاتا ہے۔ میر کے اشعار میں یہ نفس میلان کافی سے زیادہ اجاگر نظر آتا ہے یہی نہیں بلکہ اظہار میں مختلف پیرائے بھی ملتے ہیں۔ عاجزی کا یہ جذبہ ترفع پا کر احترام محبوب کے اس ارفع اور لطیف تصور تک جا پہنچتا ہے جو اردو غزل میں اپنی مثال آپ ہے اور جسے عشقِ میر کی اہم ترین خصوصیت سمجھا جاتا ہے۔ میر کے دو مختلف اشعار میں جذبے نے یوں اظہار پایا ہے:

عجز گیا سو اس مضمحلے قدر ہمارے یہ کچھ کی

نیوری چڑھائی غصہ کیا جب ہم نے جھک کے سلام کیا

دور بیٹھا غبارِ میسر اس سے

عشقِ بن یہ ادب نہیں آتا

دوسرا شعر بہت خوب صورت ہے اور جذبہِ منتظر کر شعر کے پیکر میں ڈھلا ہے

لیکن عام حالت یہ ہے:

ہم سے بغیر عجز کچھ بنا نہ میر

اس عاجزی اور انگساری نے احد بھی کئی روپ و حارے ہیں اور ان میں سے بعض اس کی نفسی کیفیات کے غماز بھی ہیں، مثلاً،

میر صاحب بھی ترے کوچے میں شب آتے ہیں ایک
جیسے دریوزہ گری کرنے گدا جاتے ہیں !
میر صاحب ہی اس کے ہاں تھے پر
جیسے کوئی غلام ہوتا ہے ،

میر کے ہاں اس عاجزانہ رویہ نے دو سطحوں پر اظہار پایا ہے۔ ایک تو اس کا ارنج روپ جس کا اظہار درویش اور بیکار کی نفسانیت ہوتا ہے، دہیہ جنس سے ملو ہے اور اس میں اینڈاپسندی طبعی ہے، لیکن ان کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جہاں یہ عاجزانہ رویہ واضح طور پر اینڈاپسندی کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے، مثلاً وہ اشعار جن میں اس مقصد کے لیے کہتے سے اپنا ملازکہ کیا گیا ہے،

مت سگ یار سے دعوئے مساوات کرو
اس کئے بیٹھنے پاؤ تو مباحثات کرو

جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے،

.. اس کی گلی کے سگ سے کی ہے موافقت میں

اس ضمن میں کہے گئے اشعار کسی نفسیاتی مریض کی کیس ہسٹری میں بیان

کی جگہ فینٹسی معلوم ہوتی ہے،

سن کے آواز سگ یار ہوتے ہم خاموش
بوتے واں ہیں جہاں ہوں مساوات کی بات
شب اس نے سگ کوٹنے ہمیں پاس بٹھایا
ہم اپنے تئیں دورہ کیوں کہیں نہیں شرقی سے

تھا مرتبہ ہمیشہ سگر یار کا بلند
ہے میر سے سلوک مساوات کیا سبب
نفر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر چٹکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوت رہے

ان اشعار کا میر وہ انا پسند اور پر غرور میر نہیں جس سے ہم آپ سب آشنا
ہیں بلکہ یہ میر تو کوئی خواجہ سگ پرست معلوم ہوتا ہے۔ شرف نگاہی سے دیکھنے پر
ان تمام اشعار میں کتے سے کس طرح کی دلچسپی کا اظہار نہیں بلکہ ہر موقع پر اس کے
ساتھ معارفہ سے اپنی دولت کا احساس دلا گیا ہے، اس مقصد کے لیے غزل کے عاشق
نے ہمیشہ گالیوں کا سہارا لیا تھا، لیکن میر سب سے بڑھ کر کتے تک جا پہنچا ہے۔
اس سلسلہ میں ایک اور رجحان بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے اور وہ ہے
میر کی پابوسی کی خواہش۔ یہ پابوسی صرف عاجزی کے اظہار کے لیے نہیں گو
وہ یہ کہتا ہے :

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سرگوشے ہیں آنکھیں ملے ہیں اسکے خنائی پاس ہم
اسی طرح یہ بطور خاص محبوب کے احترام کے لیے بھی نہیں بلکہ واضح قسم کی

ملہ - ویسے میر نے گالیوں سے بھی خصوصی شغف کا اظہار کیا ہے :

کیا میں ہی چیڑ چیڑ کے کھانا ہوں گالیاں
اچھی لگے ہے سب کو مرے ہنر ہاں کی طرح
گالی سوائے مجھ سے سخن مست کیا کرو
اچھی لگے ہیں مجھ کو تری ہرز ہانیاں

جنسی تمنائے معلوم نظر آتی ہے۔ پابوسی ("FOOT FETISHISM") مشہور جنسی کی مدی ہے اور کراؤٹ ایننگ سے لے کر ہیولاک ایلس تک بہت سے ماہرین جنسیات نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے۔ واضح رہے کہ یہ رجحان اپنی خالص اور انفرادی صورتوں میں بہت کم ملتا ہے۔ اسے ایک طرح کی جنسی عاجزی سمجھا جاتا ہے اور اس لحاظ سے یہ بھی اینڈل پرستی کے شواہد میں شامل ہو جاتا ہے۔

میرے بارے میں وثوق سے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کے ہاں یہ رجحان کس حد تک مریضانہ صورت اختیار کیے تھا، اس لیے اس کی شدت اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا تعین مشکل ہے۔ لیکن ان اشعار کی موجودگی اور ان سے وابستہ تلازمات کو نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا :

ان پاؤں کو آنکھوں سے ہم سقے رہے جیسا
افسوس سے ہاتھوں کو۔ اب ویسا ہی مٹے ہیں
پاؤں حنائی اس کے پلے آنکھوں پر اپنے ہم نے رکھے
یہ دیکھا نہ رنگ کفک پر ہنگامہ کیا ہر پا ہوگا
پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رقت دی تھی میراں نے
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت سی منت ہے اب
ہائے جوانی شور کنان پابوس کو اس کے پھرتے تھے
اب چپ بیٹھ رہے ہیں یکسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم
کیا کہوں آنے کھڑے گھر سے تو اک شوخی سے
پاؤں کے نیچے مرے ہاتھ دبا بیٹھے ہیں
ٹھنڈے ہوتے نہ دیکھے ہر گز ویسے ہی جلتے رہتے ہیں
تلوے حنائی ہم نے اس کے آنکھوں سے بہلائے ہیں

ہم تو تھے سرگرم پا بوسی خدا نے خیر کی
نیچہ کل خوش غلاف اس کا اگل کر رہ گیا

(۷۷)

میر عظیم غزل گو ہے۔ لیکن یہ عظیم غزل گو عجب پیچ و پریچ نفسی کیفیات کا
حامل مرؤظراً تا ہے۔ اس کی جنسی اور جذباتی زندگی جہاں اس کے اشعار کے
یے محرک کا کام کرتی ہے۔ وہاں تخلیق کا روپ دھار کر بنا کر وہ گناہوں کی حسرت
کا کیتا رس بھی کرتی ہے، دیکھا جائے تو جتنی پیچیدہ شخصیت میر کی تھی شاید
ہی اور کس اردو شاعر کی ہو، اگرچہ غالب، شبلی، نعمانی اور محمد حسین آزاد کی
شخصیتوں کا نفسیاتی مطالعہ بھی بے حد دلچسپ ہے۔ لیکن ان میں سے میر کی
انتہائیک کوئی نہیں پہنچ پایا۔ محمد حسین آزاد جنوں کی منزل سے آگے نہ نکل سکا۔
لیکن میر نے یہ منزل بھی سر کر لی تھی۔ اردو تنقید کی یہ بد قسمتی رہی ہے کہ اس
پر ان بزرگوں کا فلسفہ رہا ہے، جن کی شرافت ان کے لیے اور ان کے ساتھ
ساتھ ادب و نقد کے لیے بھی وبال بن کر رہ گئی انہیں ہر چیز کو چاندی
کے ورق میں پیٹ پیٹ کر رکھنے کا شوق ہے جس کے نتیجہ میں اصل شاعر
اور اس کے پیچھے اصل مرد تک رسائی کا کوئی نہیں سوچتا۔ میر نے نہ بروست
قسم کی جنسی شاعری کی، دوسرے ایسا کیوں نہ کر سکے ؟

اس سوال کا جواب تو اس وقت ملے جب سوال جانز تسلیم کیا جائے
جب یہ سوال ہی گندہ ہو تو اس کا جواب کون دے گا؟ اسی لیے تو نیر اکبر آبادی
کا کلمات محذوفات کے نقطوں سے چھلنی بنا نظر آتا ہے۔ ر ہا میر تو اس
کے ایسے ایسے انتخاب شائع کیے کہ اصل میر ان میں گم ہو کر رہ گیا۔

بس لے دے گے اس کے ۷۲، نشتروں میں الجھائے رکھا۔ جب کہ شرف نگاہی
 سے کلیات کا مطالعہ کرنے پر اس کی جنسی شاعری میں کئی بہتر ۷۲، ہنتر چکے
 نظر آجائیں گے۔ ایسے بہتر ۷۲، (نشر جو بزرگ ناقدین کو چبھتے بھی نہیں یا
 پھر بے حد چبھتے ہیں !

جسمِ یار کی خوبی اور گناہ گار صالح

حسرت کی شخصیت مختلف النوع رجحانات کی آرام گاہ تھی۔ غزل میں متصوفاانہ شاعری کے پہلو بہ پہلو فاسقانہ رنگ، انتہا پسند مگر با اصول سیاست دان، بچے دیندار مسلمان لیکن عقائد میں کیونست تکبے حد وضع دار مگر بڑے کے اظہار میں حق گوئی و بے باکی، ذاتی اخراجات بڑے نام مگر دوسروں کی مدد کرنے میں دریادل، طبیعت میں انکسار مگر خیالات میں بغاوت الغرض! اک طرف تماشہ

-
- ۱۔ تعلق حسن و حق میں ہے، عشق و ہوا اللہ کا، پیر خواصل دیں در جز نہیں تصوف ہے
 ۲۔ کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت ، ہونے دو جو اخلاق کی تشبیہ کڑی ہے
 ۳۔ ہم کہ خالص ہیں پیرو اسلام ، اور رکھتے نہیں کسی سے غرض
 ۴۔ لازم ہے یہاں غلبہ آئین سویت ، وہ ایک برس میں ہو کہ دس میں ہر برس
 ۵۔ سویت آپ کا مقصد بغاوت آپ کا مسلک

ہے حسرت کی طبیعت بھی !

حسرت کی طبیعت کے طرز و تماشے کو محض "مشق سخن" اور "پنکھ کی مشقت" نے ہی قابو میں نہ رکھا، بلکہ اور بھی وجوہات ہوں گی، ایک دو نکتہ شخصیت کی ان متضاد خصوصیات کے باوجود حسرت نے ایک متوازن اور نارمل انسان کی زندگی بسر کی حسرت کی زندگی مختلف النوع رجحانات کی آماجگاہ بننے کے برعکس ان کی آماجگاہ بن جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ حسرت نے ان کی توانائی کو لگام دی اور اپنی فات کے برعکس انہیں کاروبار حیات اور کارزار سیاست میں مصروف پیکار رکھا۔ یہ سب حسرت کے اپنے بے پناہ عزم اور نفسی توانائی کی بنا پر ممکن ہو سکا، کوئی کمزور انسان ہوتا تو وہ ان میں سے کسی ایک رجحان کے بشور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چسک کر رہ جاتا ہے۔ کمال یہ ہے کہ حسرت کی یہ صلاحیتیں نہ تو کم تر درجے کی تھیں، اور نہ یہ رجحانات شدت میں نیم گرم، چنانچہ اگر صرف تصوف تک رہے ہوتے تو میر تقی کے درجہ تک پہنچتے، صرف عاشقانہ شاعری کرتے تو منفرد قسم کی جنس نگار ہی کی ہوتی۔ اس لیے آج مطالعہ حسرت کی بنیاد یہ سوال بنتا ہے کہ ادب کی حد تک حسرت نے اپنی ان گونا گوں صلاحیتوں سے کس حد تک کام لیا، کیا وہ ان سب کو ہم آہنگ کر کے اپنی شاعری کی صورت میں ان کی توانائی کے لیے نکاس کا راستہ دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکے یا کسی طرح کی وحدت اور مرکزیت کے بغیر بظلموں احساسات و جذبات کی ترجمانی کر دیتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ حسرت نے اپنی غزلوں میں مختلف اساتذہ کے رنگ میں رنگنے کی تمنا کا اظہار کیا ہے اس حد تک کہ بقول ان کے :

طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

ان اساتذہ میں فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے صاحبِ طرز شعرا کے نام

نظر آتے ہیں چنانچہ فارسی میں سعدی، شمس تبریزی، جامی، معانی اور نظری ہیں۔ جبکہ اردو میں میر، قائم، مصطفیٰ، غالب، موہن اور نسیم سے خصوصی شغف کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ سب شعراء اپنے اپنے انداز میں جس انفرادیت کے حامل ہیں اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں ہے یہیں بلکہ بیشتر صورتوں میں حسرت کی غزل پران کے انداز کا ہر تو بھی نظر نہیں آتا۔ جن اشعار پر حسرت کی شہرت کا انحصار ہے۔ وہ ان کی اپنی انفرادیت کا ثمر ہیں۔ اساتذہ کا فیض نہیں ا

مطالعہ حسرت میں یہ بنیادی حقیقت بھی قابل غور ہے کہ حسرت نے تمام عمر خود کو صرف غزل لکھنے کے لیے وقف رکھا۔ سیاسی ذہن رکھتے تھے اور عملی سیاستوں تھے سو ظفر علی خاں کی مانند ہنگامی موضوعات پر جیسے جلوسوں کی شاعری کے بہت مواقع تھے۔ اسی طرح حریفوں کو ہدف طنز بنانے کی بھی بہت گنجائش تھی۔ لیکن حسرت نے یہ سب کچھ نہ کیا اور (غالباً) خود کو شعوری طور پر غزل سے منسلک رکھا۔

اساتذہ کے کلام کے گہرے مطالعہ اور اپنی تنقیدی بصیرت کے نتیجے میں حسرت نے غزل کے مضامین اور ان کے محرک احساس و جذبات کو آہ آہ دروایانِ دولہ

طہ۔ ”قائم حروف کی بیعت نے اپنے لیے اصنافِ سخن میں غزل کو اپنے حسبِ حال پا کر منتخب کر لیا ہے“

(دیوان (حصہ اول) ضمیمہ ۱۔ طبع ثانی، ۱۹۶۰ء)

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:-

کہتا ہوں مرثیہ نہ قصیدہ نہ مثنوی

حسرت غزل ہے صرف میری جانِ عاشقان

کی آمیزش پر معنی قرار دیا، چنانچہ اپنے دیوان میں حسرت نے غزل کے لیے ان موضوعات کو لازم قرار دیا ہے۔ عاشقانہ، عارفانہ، فاسقانہ (آمد، ماہرانہ، ناعنانہ، منا و کاناہ (آورد، شاعرانہ و احسانہ، باغیانہ (آمد + آورد)

حسرت نے ان کی توضیح یوں کی،

”جس کلام میں عشق مجازی سے برتر ورجہ پر عشق ہے، عشق اور حسن سے حسن مطلق مراو ہو، عارفانہ ہوگا۔ اور اس کے برخلاف جن غزلوں میں مجازی عشق سے کمتر ورجہ کے جذبات ہو اس کی مصوری اور صحیح مصوری موجود ہو وہ فاسقانہ کہلائے گا۔ مثلاً عاشقانہ کی مثالیں زیادہ تر میر و مصطفیٰ، قائم، غائب، شیفہ، حالی، جلال کھنوی اور شاد عظیم آبادی کی غزلوں میں ملیں گی۔ اور عارفانہ شاعری کے نمونے درد و بلوی، نیاز بریلوی اور آ سئی سکندر پوری کی غزلوں میں دستیاب ہوں گے اور فاسقانہ سخن سنجی کی تصویریں زیادہ حرات اور کثر مصطفیٰ اور انشاریا متاخرین میں کسی قدر مضطر خیر آبادی اور گستاخ رام پوری کے ہاں موجود ہیں“

حسرت نے عام رویہ کے برعکس فاسقانہ شاعری کی مذمت کی بلکہ اس کا دفاع

ان الفاظ میں کیا،

”فاسقانہ شاعری کو بدعلاجی پر محمول کرنا سو قیاناہ اپتنا ذال قرار دینا انصاف کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد صحیح جذبات کی مصوری مسلم ہو تو پھر اس کے دائرے کو صرف پاک جذبہ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور عامہ اخلاق کے ۹۹ فیصدی جذبات ہو اس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور یہ بھی محض اس ہتیا ویرکان

کا اظہار و اعلان بعض فقہانہ و ملایانہ طبائع کی خصوصی پاکیزگی خیال کے لیے ناگوار ثابت ہوتا ہے خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بدعتی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر کلام نہیں کرتا۔ البتہ اس میں حد اعتدال سے گزر جانا جیسا کہ رنگین اور بعض ریختیوں اور صاحبقران و جان صاحب کے مبتذل اشعار میں پایا جاتا ہے بے شک قابل اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو فاسقانہ کے بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے لیکن اس سے فاسقانہ شاعری (جسے جنسی شاعری کہہ سکتے ہیں)، کے بارے میں حسرت کے خیالات کی بخوبی وضاحت ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ حقیقت نگاری اور جذبات کی سچی عکاسی کے لیے وہ ۹۹ فیصدی جذبات ہوس "کو اہم اور ضرور خیال کرنے کے باوجود فاسقانہ کو فاحشانہ (PORNOGRAPHY) سے میسر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، حسرت ایسا بالغ نظر ناقد اور باشعور شاعر اس حقیقت سے کیسے چشم پوشی کر سکتا تھا کہ ابتدا ہی سے اردو غزل گو شعراء کسی دیکسی طور سے جنس کو موضوع سخن بناتے رہے ہیں، دہلوی شعراء کی امر و ہستی، کھنوی شعراء کی معاملہ بندی اور ریختی کی لیزرین عورتیں اور ان کے ساتھ ساتھ میر، غالب، مومن اور داغ ایسے شعراء کے مخصوص جنسی رجحانات، حسرت ان سب سے واقف تھے اور اسی لیے اس حقیقت کے نظر ثانی طور پر قائل تھے کہ جنس نگاری کوئی تہیج یا مکروہ فعل نہیں۔ اپنے غیر منافقانہ طرز عمل کی بنا پر حسرت نے ادب میں جنس کے نام پر ہر نوع کے قدغن کو مسترد کر دیا۔ چنانچہ احتشام حسین نے اس ضمن میں یہ واقعہ قلم بند کیا ہے،

اکتوبر ۱۹۴۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا سالانہ اجلاس حیدرآباد وکن

میں متفقہ ہوا۔ مولانا حسرت موہانی بھی اس میں شریک ہوئے، ایک اجلاس میں جس کی صدارت راقم الحروف ہی کر رہا تھا۔ یہ تجربہ پیش ہوئی کہ فحاشی اور عریانی وغیرہ سے ترقی پسندی کا تعلق نہیں اور جو ادیب اسے اپنا مطلع نظر بناتا ہے۔ وہ ترقی پسند نہیں۔ تجویز کی مخالفت میں سب سے پہلے جو آواز بلند ہوئی وہ مولانا کی تھی۔ حقیقت نگاری اور لطافت بیان کے نام پر انہوں نے اس کی ایسی مخالفت کی کہ اس وقت اس بحث کو ملتوی کرنا پڑا اور طے ہوا کہ مولانا کے مشورے سے تجویز کے بہانے ایک بیان اس سلسلہ میں شائع کیا جائے؟ ملے

جہاں تک حسرت کی جنسی شاعری کا تعلق ہے تو اس میں سرفہرست ان کا یہ قدر سے بدنام شعر آتا ہے :

حائل تھی بیچ میں جو رزائی تمام شب
اس غم سے ہم کو نیند نہ آئی تمام شب

فاستاد کے تحت دیوان میں جو تیرہ غزلیں درج ہیں، ان میں سے اس شعر سے قطع نظر ایک شعر بھی ایسا نہیں جسے خالص جنسی قرار دیا جاسکے۔ یہی نہیں بلکہ حسرت کے بعض کمزور ترین اشعار بھی اسی حصہ میں سے نکل سکتے ہیں۔ صرف ایک مشہور غزل نے اس حصہ کی لاج رکھ لی ہے۔ مطلع درج ہے :

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

اس حصہ میں سے چنداچھے (اور بعض بہت اچھے) ۱۲ اشعار درج ہیں :

آنکھ میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
 آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
 ہے نرالی سبزی بھی روئے روشن پر بہار
 اور معنی بہتر تھی لیکن ارغوانی آپ کی
 میرے اصرار پہ وہ ہاتھ پھڑا کر آخر
 دستخط آپ سے اردو میں بنانا میرا
 ہم چھین کے لے بھی گئے پان آپ کے منہ کا
 کہتے ہی رہے آپ کہ دیں گے نہ دیا ہے
 کچھ فائدہ حسرت نہ ہوا ضبط ہوس کا
 پوشیدہ محبت نہ رہی شش " بسر کے

ان اشعار سے واضح ہو جاتا ہے کہ نظریاتی طور پر حسرت جس شد و حد سے
 جنس نگاری کے قائل تھے۔ اس جوش سے خود لکھنے کی سعی نہ کی بلکہ اگر دیکھا
 جائے تو یاد ہے "والی غزل سے قطع نظر فاسقانہ جھجھے میں ایک بھی غزل نہیں
 جس میں وہ اور کچھ نہیں تو کم از کم گھنٹوی شعرا کی معاملہ بندی تک ہی پہنچ جاتے۔
 معاملہ بندی کوئی بہت اونچے درجے کی جنس نگاری نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ
 اردو غزل میں جنس نگاری کا بھلا (یا بُرا) معیار اسی سے بنتا ہے۔ جب شاعر
 یہ کہتا ہے :-

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے

پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے

تو بات بن جاتی ہے لیکن جب حسرت کہتے ہیں :

پڑی تھی ہر دم تیراں میں ایسی کیا افتاد کہ بات بھی نہیں تم سے بنائی جاتی ہے

تو محبوب کی مانند حسرت کا بھی یہی حال نظر آتا ہے ۔

تصوف کی مانند جنس بھی نظریاتی یا تدریسی نہیں۔ نہ ہی اخذ و کسب سے ممکن الحصول دونوں کے لیے خاص طرح کی تربیت درکار ہے۔ اسی لیے مخصوص نفسی ساخت کے حامل افراد ہی ان کے شدید تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ دونوں جزوقتی کام نہیں بلکہ شعارزیست کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے بچے صوفی اور خالص جنسی لوگ بہت کم ہوتے ہیں جنس پر مبنی کردار یا تحریر میں دو عمل پر مبنی ملاوٹ ممکن نہیں، یہ تو سپیڈ کو سپیڈ کہنے والی بات ہے۔ اس لیے نظریاتی طور پر قائل ہونے سے اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں کہ تصوف کی مانند جنس بھی ذاتی واردات کا ثمر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مختلف شعراء اور تخلیق کار اپنی اپنی مخصوص افتاد طبع اور نفسی ساخت کے مطابق جنسی توانائی کے اخراج کی کوشش کرتے ہیں جنسی توانائی کا ارتفاع تو خیر بنیادی بات ہے۔ اس لیے اس پر زور دینے کی بجائے اس امر کا تعین زیادہ ضروری ہے کہ ارتفاع کا عمل کس رنگ میں ظاہر ہوتا ہے۔

حسرت جب یہ کہتے ہیں :

مجازی عشق بھی اک شے ہے حسرت

ہم اس نعمت کے منکر ہیں نہ عادی

تو یہ انداز ایسے شخص کا ہے جو دو ٹوک الفاظ میں کوٹ منٹ نہیں کرنا چاہتا

اس کی اہمیت سے آگاہ ہے اور اس کا قائل بھی، لیکن نہ منکر نہ عادی کہہ کر چھپا

چھڑانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ اس شعر کے ساتھ جب درج ذیل شعر شریں ہیں

تو مجازی عشق کے برعکس دوسری انتہا کے پارے ہیں حسرت کا رویہ ایسا

یہی ہے :

ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن

ہے اتنا کہ ہوں اک گنہگار صانع

گناہگار صانع - یہ حسرت کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد دے لیکن شاعری

کے مطالعہ کے لیے ایک نیا ناویہ ضرور مل جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس سے اس بنیاد کے

کس کش پر روشنی پڑتی ہے جس میں حسرت کی تخلیقی شخصیت مبتلا رہی اور جس کے نتیجے

میں دو مکمل کر مہا زلی عشق کر سکا اور نہ ولایت حاصل کر سکا نہ ملکر نہ عادی محض ایک

گنہگار صانع!

پنج بات تو یہ ہے کہ :-

کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت

ہو نے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

ایسے دعوتوں کے باوجود حسرت جنسی شاعری کے لیے طبعاً موزوں ہی نہ تھے اس

کی شہادت ان کے کلام سے مل جاتی ہے کہ نسبتاً تھوڑی مدت تک عشقیہ شاعری

کی اور پھر تدریجی تصوف کی طرف مائل ہوتے گئے۔ حسرت نے کلام کی زمانی ترتیب

کی تھی۔ اس لیے رجحانات کی شمت میں کمی بیشی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ابتدائی

دور کے کلام میں عاشقانہ انداز نمایاں ہے۔ اور اس میں شوخی اور واہانہ پن بھی ملتا

ہے۔ یہ دور جہانی دیوانی کا تھا۔ اس لیے عاشقانہ شمت کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے۔

لیکن عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ ان اشعار کی تعداد ہی میں کمی نہیں ہوتی بلکہ جوش

اور واہانہ پن کی جگہ فنی مہارت زیادہ نظر آتی ہے۔ گویا اندر ساگ سرود ہو رہی ہے۔

اب وہ تصوف کی جانب مائل نظر آتے ہیں۔ آل احمد سرود نے اس ضمن میں ۱۹۱۶ء

کے سال کو حد فاصل بھی بنا دیا ہے :-

حسرت کا سب سے اچھا کلام ۱۹۰۲ء سے ۱۹۱۶ء تک کا ہے۔ ۱۹۱۶ء

کے بعد سے اس میں کسی شے کی کمی ہوگئی اور ان کے آخری دس بارہ سال کا کلام تو تبرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی قبریں پوری ہندو آئی کی ثرو با پر چھائیاں ہی ہیں۔ مجازی عشق کی آنچ ۱۹۱۶ء کے بعد کم ہوگئی ہے اور تصوف کی لے بڑھ گئی ہے۔

دانیل دے کہ کلیات حسرت میں ۱۹۱۶ء تک کا کلام صرف حصہ دوم تک ہے اس کے بعد اپنے انتقال یعنی ۱۹۵۲ء تک حسرت نے بہت کچھ لکھا۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ حسرت ۱۸۹۳ء سے شاعری شروع کر چکے تھے چنانچہ زمانہ طالب علمی کا کلام خمیدہ رو کے طور پر کلیات میں شامل کیا گیا۔ یہ ۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۳ء تک ہے ۱۹۱۲ء تک حصہ اول اور ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۶ء تک حصہ دوم ہے۔ بالافاذا دیگر آئی احمد سرور کی ۱۹۱۶ء والی بات درست تسلیم کرنے کا مطلب یہ ہوا کہ صرف کلام کے ابتدائی حصہ میں عشق و عاشقی والی بات ہے اور اس کے بعد وہ بتدریج تصوف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ رد تصوف تو اس میں اور کوئی غوی ہو یا نہ ہو جنس کو کیونلاچ کرنے یا اس سے فرار کے لیے بہت مناسب ہے تصوف میں عشق کی اساس لا جنس جذبہ بفتا ہے جو بظاہر تو ایک نقطہ پر مرکوز ہوتا ہے۔ لیکن اس میں اتنی ہمہ گیری اور وسعت ہوتی ہے کہ سب پر محیط ہو جاتا ہے یوں یہ ایک انسان کی محبت پر منتج ہوتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اول الذکر ایک نھوس حقیقت ہوتی ہے جب کہ مؤخر الذکر مجر و تصور ایسے ایک بات ہے کہ اپنی خالص ہونے کی صورت میں تصوف اتنا قوی اور شدید جذبہ ہے کہ انسان پھر اور کسی جذبہ کے قابل نہیں رہتا۔ بعض معروف صوفیاء کے احوال سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے محبت میں ناکامی کے بعد راہ سلوک اختیار کی تھی گو یا مجاز حقیقت کی سیڑھی والی بات درست ہے۔ لیکن صرف سیڑھی ہی کی حد تک کیونکہ اس کے بعد کسی نے بھی

پلٹ کر اس ٹیپٹھی "کو بیٹھی کے روپ میں نہ دیکھا یہ دوسری بات ہے کہ ارتقا
میں یہ کچھ سے کچھ ہو جائے۔

دراصل جنس پر مبنی مجازی عشق اور تصوف کا لاجنس عشق، جذبات کی دو
انتہائیں ہیں یہی نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں دو مختلف النوع اور بیشتر صورتوں
میں متضاد النوع رویے بھی ہیں۔ ایسے رویے جن سے طرز احساس اور طرز فکر
کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ اس لیے ان دونوں میں میل نہیں ہو سکتا اگر ایسا ہے
تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ دونوں کے بارے میں خلوص نیت نہیں۔ اسی پختہ
جب یہ کہتے ہیں :

اگر نہ توں کبھی صوفی صافی ہے کبھی
حسرت آخر یہ ترا رنگ طبیعت کیا ہے
ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن
ہے اتنا کہ ہوں اک گنہگار صالح

تو رنگ طبیعت میں گنہگار صالح بننا عدم خلوص کا غماز بن جاتا ہے جیسے
ایک صوفی خدا سے اپنے عشق میں پر خلوص ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ایک
گنہگار بھی اپنی سیدستیوں میں، دونوں کے بنیادی تضادات اتنے گہرے ہیں
کہ ایک کو دوسرے کا نعم البدل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اسی لیے رنگ کے مندرجہ
باتھ سے جنت نہ گئی۔ ایسا طرز عمل غیر حقیقی ہے اور منافقت پر مبنی! اسی میں ایک
نکتہ یہ بھی ہے کہ جنس کا ارتقا جو خدا کی صورت میں ہو جاتا ہے۔ خدا کا ارتقا
جنس کی صورت میں ممکن نہیں۔ خدا تک تو ہر شے جنس پہنچ سکتے ہیں لیکن وہاں
سے واپسی ممکن نہیں ہے۔ اس لیے حسرت کا یہ کہنا قرین قیاس نہیں۔

حسرت کا دل آئینہ ہے اک صورت حق کا گو اس کی نظر شینہ حسن بتا ہے

جبکہ یہ بات درست معلوم ہوتی ہے :

دب گئی خاک معاصی میں ترے شوق کی آگ

دل میں وہ شعلہ جو بھڑکا تھا فسر و ناں نہ رہا

اور بجھے شعلے یوں اور تغایا فائز ہوتے ہیں :

گر وہ یہ اہل شوق جو حسن بتاں کے ہیں

شاید یہ سب نشان اس بے نشان کے ہیں

یوں حسرت نے اپنی بنیادی الجھن کو دور کیا :

حسرت نے زندگی سیاسی جدوجہد میں گزار دی ، جیل بھی جاتے رہے . سیاست

اور رضا بھوننا تھی لیکن غزلوں میں سیاسی موضوعات نسبتاً کم ہیں ، اور وہ بھی روضہ انداز

میں نہیں بلکہ :

لازم ہے یہاں غلبہ آئین سویت

وہ ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

ایسے سپاٹ اور بیان دینے والے اشعار کی صورت میں ایسے اشعار سے قطع نظر

کر کے دیکھیں ، تو عشق اور عشق حقیقی کی بہتات ہے یہاں محسوس ہوتا ہے گویا حسرت

بنیادی طور سے صوفی ہی تھے . سجادہ نشین اور مزاروں پر نذر نیاذ کھانے والا صوفی

نہیں بلکہ اعلان حق کرنے والا صوفی ، تبلیغ کرنے والا صوفی ، مقصد کی لگن رکھنے والا

صوفی . فرق صرف یہ ہے کہ پہلے حالات میں یہ اعلان حق سیاست میں حق گوئی اور

بے چمک اصول پرستی کا روپ اختیار کرتا ہے . حسرت کی عام زندگی میں بھی صوفیاء

والا فقر و غنا ، علائق و نیا سے لائق اور بے نیازی جیسی صفات ملتی ہیں . عمر بڑھنے

کے ساتھ ساتھ جہاں ان صفات میں اضافہ ہوا وہاں ان کے منطقی نتیجہ کے طور پر رنگ

تصوف بھی گاڑھا ہوتا جاتا ہے . یہاں کہ عشق اشعار کی تندہی میں کمی ہوتی گئی .

ان کی تیزی تحلیل ہوتی گئی اور وہ مقام آ گیا۔ جہاں جذبات اتنے لطیف ہو گئے کہ
یہ مجاز کے بجائے مجاز کا پردہ بن جاتے ہیں اور بقول حسرت :

یار بے نام و نشان تھا سوا اسی نسبت سے
لذتِ عشق بھی بے نام و نشان ٹھہری ہے

حسرت نے انہیں ناجائز نہیں بلکہ یہ کہا تھا :

لا ریب کہ اس حسنِ تنہا کی سُرمئی

موجود ہے میرے زہ کی عصیاں نظری کا

کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت

ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

وہی حسرت اب یوں گویا ہوتا ہے :

عشق سے تیرے بڑے کیا کیا دلوں کے مرتبے

مہر زدوں کو کیا قطعوں کو دیا کر دیا

بیگانہ آرائش ، مستغنی آرائش

وہ بے خبری حسرت ، حیدر ان مثبت ہے

اس سے ترقی کی تو یہ کہا :

گناہ رہتا نہیں ثابت کے پھر بھی قائل ہیں ادب کا ہے یہی شیعہ وہی شانِ تصوف ہے

ادب اک دوسرے نام عشق روح پرور کا جو دام عشق ہے جو زیرِ فرمانِ تصوف ہے

گزر کر اسے پہنچا پیچ ہے تدویرِ حسرت یقیں اپنا مقیم شہرِ عرفانِ تصوف ہے

ان اشعار میں نونِ توستے کا لیکن جذبہ نہیں ، خلوص نہیں ، رس نہیں ، اسی

یہ دوسرے شعر میں میر تقی میر کے اس شعر جیسی بات پیدا نہ ہو سکی :

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اگر حسرت کے اشعار میں بلند و پست کا انتخاب ہو تو یہ تصوف پر مبنی اشعار میں ملتا ہے جو بات ان اشعار میں ہے :

حسن بے پروا کو خود مرین و خود آرا کر دیا کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا
اشدری جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود رنگینچوں میں ڈوب گیا پیسہ ہن تمام
سرکیں بال کہیں ، ماتھہ کیس پانچ کیس ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو
بزم اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے ماتھہ آہستہ مل پھر بھی دبا کر چھوڑا
سخت ہے درد ہے تاثیر محبت کہ انہیں ہستہ ناز پہ سوتے سے جگا رکھا ہے
آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
گھر سے ہر وقت نکل آئے کھولے ہوئے بال شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو
وہ ایسے اشعار میں کہاں ؟

عقد وصال یار صل ہو تو جانے
خوف و خلوص و علم و عمل ہو تو جانے
زہد و تقویٰ ریاضت و عزت
بن گئے جب کہ دست و پائے خلوص
نفس شیطان و خلقت و دنیا
سب پہ غالب ہوئی دعائے خلوص

حسرت تصوف تک پہنچے لیکن عشقیہ جذبات کی صورت میں بہت بڑی قیمت ادا کی کہ فاسقانہ شاعری کی لذت خود پر حرام کر کے اور مجاہدی عشق کی صلوات سے منہ موڑ کر ، اگر حسرت نے صرف خود کو عاشقانہ (فاسقانہ) جنسی شاعری تک محدود رکھا ہوتا تو اپنے رچے ہوئے مذاقِ سخن اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کی بنا پر پیوستہ زدہ اردو و نثر کو جنسی شاعری کی صورت میں ایک نئی جہت سے روشناس کرنے

کا سہل بندھتا اور آج ان کا نام فراق کے نام کے ساتھ لیا جاسکتا۔ لیکن تصوف نے کہیں کا نہ رکھا شاعری میں وہ درد و ہن کے، جلی زندگی میں کیا انہیں روحانی حظ حاصل ہوا یا عرفان؟ میرے خیال میں تو کچھ بھی نہ ملا اگر ملا تو اشعار سے اس کا اظہار نہیں ہو پاتا کہ حسرت تمام عمر گنہگار صالح بننے کے کمپیکس میں مبتلا رہے۔ لیکن اپنی تمام تہم و فراست کے باوجود اس سیدھی سی نفسیاتی حقیقت سے بے خبر ہے کہ گناہ گار بننا ہی بہت مشکل ہے چہ جائیکہ گنہگار صالح!

اقبال

اقبال کا نفسیاتی مطالعہ

آپ میرے بارے میں کسی غلط فہمی میں نہ پڑیں۔ اور ایسا ظالمانہ طرز عمل اختیار نہ کریں جیسا آپ نے میری توقعات کے خلاف اپنے آخری خط میں اختیار کیا ہے۔ آپ نے ساری باتیں ابھی تک نہیں سنیں۔ آپ میری تکالیف سے واقف نہیں جو ایک جبری حد تک میرے طریقہ عمل کی تشریح کر دیں گی۔ آپ کے متعلق میرے طرز عمل کی مکمل تشریح کے لیے ایک غیر ضروری طور پر طویل خط درکار ہوگا..... شاید ایک سے کہیں زیادہ خطوط، مزید برآں الفاظ کی حقیقی آواز کا غنڈ پران آوازوں کی نقل سے بہت زیادہ یقین دلانے والی ہوتی ہے۔ کاغذ میں ہمدردی کا احساس نہیں ہوتا اور ایسی بھی باتیں ہوتی ہیں جن کا اظہار کاغذ پر نہیں ہونا چاہیئے۔ اس لیے میرے منشاء کا اہتمام کرنے میں اس قدر محبت سے کام نہ لیں۔ آپ مجھے الزام دیتے ہیں کہ بھارتیہ کا شمار عملی آدمی بن گیا ہوں، شاید اس میں صداقت کا عنصر موجود ہو، لیکن جب آپ تمام حالات سے باخبر ہو جائیں گی، اس وقت اس کے لیے کچھ شک و جھجھکاؤ ضرور

پائیں گی۔ دوسرے امور میں ہیں ابھی تک خواب دیکھنے والا شخص ہمیں اور خوب صورت خیالات کا خواب دیکھنے والا۔۔۔۔۔“

و اقبال بنام عطیہ بیگم

مشرق کے آداب شرافت میں شخصیت پرستی کو بلا وجہ جو اساسی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ اس کے مضار اثرات نے شخصیت نگاری کو بالخصوص اور تنقید کو بالعموم متاثر کیا ہے۔ جس کی وجہ سے تحریر میں سیرت بھاری شہری ملبوسات میں پٹنی خوش رنگ اور خوش نظر تو معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت کے رنگ واد سے عاری رہتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ایک خاص نوع کے خوف میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ یہ خوف ہے حقیقت کا؛ حقائق سے آنکھیں چراتے ہوئے یہ باور کر لینا کہ بس حقیقت کا وجود معدوم ہو گیا یا پھر حقائق کو اپنی سہولت اور ضرورت کے مطابق توڑ موڑ کر حسب منشاء تیار کیا کر عطا کر کے مطمئن ہو جانا۔ یہ اعجاز ہمارا قومی نشان بن چکا۔ ہم اس بھاری کی مانند ہیں جو بت کو خدا تو بتا سکتا ہے لیکن اسے بت کے روپ میں دیکھنے کی جرات نہیں رکھتا۔

گو غزل یا بعض اور اصناف ادب کی مانند سوانح عمری کی عمر کوئی بہت زیادہ تو نہیں بنتی۔ تاہم پچھلے صدی کوئی کم بھی نہیں۔ لیکن اردو سوانح عمریوں کا حال یہ ہے کہ اب بھی ہمیں صفحہ اول کی سوانح عمریوں کے لیے حالی اور شبلی تک جانا پڑتا ہے۔ حالانکہ ان کی کاوشیں اردو میں اولین حیثیت رکھتی ہیں۔ انہیں نقطہ آغاز بنا کر اگر اردو میں سوانح عمریوں کے فن کے ارتقاء کا گراف بنایا جائے تو میرے خیال میں وہ ادب کی بجائے نیچے کا رخ کرے گا۔ تعداد کے لحاظ سے ہمیں بلحاظ معیار اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے سوانح عمری میں شخصیت کی پیش کش کا جو معیار مقرر کیا آئیو لے حضرات نے اس سے روگردانی کی ضرورت نہ سمجھی۔ اس لیے ہمیں کہ حالی سے بہت زیادہ عقیدت تھی، بلکہ اس لیے کہ حالی کا مقرر کردہ معیار ہماری نام نہاد مشرقیت

کو بہاتا ہے۔

حالی نے سرسید کی سوانح عمری لکھتے وقت حیاتِ جاوید "میں ان خیالات کا

اظہار کیا تھا :

”ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بائیوگرافی کرشیکل طریقے سے لکھی جائے۔

اس کی خوبییوں کے ساتھ اس کی برائیاں بھی دکھائی جائیں۔ اور اس کے

عالمی خیالات کے ساتھ ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں چنانچہ

اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے

اس میں جہاں تک معلوم ہو سکیں ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں

ظاہر کی ہیں۔ اولیٰ کے پروفوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن

ایسی بائیوگرافی چاندی سونے کے طبع سے زیادہ کچھ وقعت نہیں رکھتی“

حالی نے یہ اہم امر میں بعض مخصوص حالات اور مخصوص مقاصد کے پیش نظر کو

چاندی کے طبع کو ناپسند کرتے ہوئے بھی اسے رد کر دیا۔ لیکن ہمارے لکھنے والے

آج بھی اس طبع کاری میں مصروف ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے عظیم شخصیت

میں آنکھوں کو چمکا چوند کرنے والی بعض ایسی صفات ہوتی ہیں جن کی وجہ سے وہ عوام

خواص میں مقبول اور ممتاز ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ تیز روشنی اصل خدو خال اور سیرت

کو نگاہوں سے اوجھل کرنے کا موجب بھی بنتی ہے۔ ڈری کارٹائے اصل انسان کو

چھپا دیتے ہیں جس کے نتیجے میں شخصیت آئس برگ کا روپ اختیار کر لیتی ہے جو کہ

سطحِ آب کے مقابلے میں کہیں زیادہ زیرِ آب ہوتا ہے۔ عوام، مذاج اور بعد میں

آنے والے لوگ سطح سے بلند کرنے والے کارناموں کی روشنی میں اس کا تعارف حاصل

کرتے ہیں، لیکن اصل انسان کو کون جانے ؟ اور پھر سستے لوگوں میں غوطہ لگا کر

آئس برگ کی حقیقت جاننے کی جرأت ہوتی ہے ؟ یہ عوام کے لیے نہ تو ضروری

ہے اور نہ ہی ممکن۔ لیکن شخصیت نگار کے لیے اس کی حیثیت اساسی ہے اور اس کے لیے ایسا کرنا لازم ہے ورنہ بصورت دیگر سوانح عمری نامکمل اور خام ہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتی ہے۔

مشرقی شخصیت پرستی کے برعکس مغرب میں سوانح نگار شخصیت کی نفسیات میں اجاگر کر کے ان عوامل و محرکات پر روشنی ڈالنے کی سعی کرتا ہے۔ جنہوں نے اسے ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا، اس ضمن میں نفسیات اور بالخصوص تحلیل نفسی کی اہلاد سے شخصیت کے تاریک پہاں خانوں کو منور کیا جاسکتا ہے۔ اس مقصد کے خطوط، ڈائری اور نجی نوعیت کے دیگر امور کے ذریعے لاشعور کے ترخانے میں قدم قدم نیچے اترنے کی سعی کی جاتی ہے۔ فرائڈ کی شخصیت پیسیدہ ہی واقعی بلکہ اس کی تحریروں نے جن نزاعات کو جنم دیا ان کی بازگشت آج بھی سنی جاسکتی ہے لیکن جب ٹراٹزنسٹ جوہر نے اس کی حالی کی حیات جاوید ہی کی مانند مفصل سوانح عمری قلم بند کی تو اس کی شخصیت کے انسانی پہلو اجاگر کرنے کے لیے تمام ممکنہ ذرائع سے حصول مواد کرتے ہوئے شادی سے پہلے بیوی کے نام لکھے گئے محبت ناموں کو بھی شامل کتاب کر لیا۔ چنانچہ اس کتاب میں فرائڈ: ایک عظیم نفسیات دان ہی نہیں بلکہ مخصوص رجحانات کے حامل مرد کے روپ میں بھی نظر آتا ہے۔ یہ توخیر ایک جامع سوانح عمری کا حال تھا۔

بارن انگریزی کا عظیم شاعر ہی نہیں بلکہ عظیم نثری شخصیت بھی تھا۔ اس کی شادی اور پھر بیوی سے ناچاقی بھی انہی نزاعات میں سے ایک تھی جو بارن کی جنسی زندگی کے سمندر میں ایک ہر کی حیثیت رکھتی تھی۔ لیکن دلسن ناٹ — (WILSON KNIGHT) نے صرف اسی ایک ناچاقی کے اسباب و دخل کی چھان بین کے لیے "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں جو تحقیقات کیں اور

ان سے جو چوں کا دینے والے نتائج برآمد کیے۔ ان کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے
 شائش برنگ کی حقیقت جاننے کے لیے سوانح نگار کو حقیقت کے پانچ پانیوں میں کتنی
 گہرائی تک غوطہ رگنا پڑتا ہے، لہ

ہمارے شخصیت نگار کیوں ۸۹۴ء سے آگے نہ بڑھ سکے؟

کم از کم اقبال کے معاملہ میں تو ایسے محسوس ہوتا ہے گویا چند استثنائی مثالوں
 سے قطع نظر..... بیشتر شخصیتے پانی سے خوفزدہ ہیں!

اقبال کیونکہ شاعر مشرق، مفکر اسلام اور حکیم الامت ہے۔ اس لیے اس کے
 بارے میں ہرگز ہرگز کوئی ایسی بات نہ لکھی جائے جس سے وہ انسان بلکہ زیادہ بہتر تو
 یہ ہے کہ مرد ثابت ہو سکے۔

پاکستان بننے سے پہلے ہی اقبال پر اہل قلم خام فرسائی کرتے رہے تھے لیکن
 غزشتہ سترہ صدی میں تو اقبال سدا بہار موضوع کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں چنانچہ
 اقبالیات اب ایک مستند اصطلاح ہی نہیں بلکہ اس کے ذیل میں آنے والی کتب
 ہر شے کم نہ ہوں گی۔ لیکن حالت یہ ہے کہ تنقید کے نام پر لکھی گئی بیشتر تحریریں
 محض تشوہکی نوعیت کی ہیں۔ اوریوں ان کی حیثیت کا کچے نوٹس سے زیادہ نہیں۔
 (بعض تو واقعی کا کچے نوٹس ہیں، شاید اسی لیے اقبال کے صاحبزادہ جاوید اقبال
 کہہ لکھنا پڑا،

"Although the amount of literature which has
 been written on Iqbal is much greater than
 what has been written on any other Muslim Poet."

لے۔ شادی بی کی بات چلی ہے تو سید حامد جلالی کی تالیف علامہ اقبال اور ان کی
 پہلی بیوی والدہ آفتاب اقبال کے دس نائٹ کی کتاب کا موازنہ کرنے پر واضح ہوتا
 ہے کہ اول الذکر میں سوائے جذباتیت کے اور کچھ بھی نہیں!

There is still nothing available which does justice to the humanity and complexity of the man, and to his deep involvement with and life-giving response to the deadness of the world in which he lived".

ترجمہ :- جہاں تک تعداد کا تعلق ہے تو جتنا زیادہ اقبال پر لکھا گیا اتنا اور کسی
 بھی مسلمان شاعر پر نہیں لکھا گیا، تاہم ابھی تک ایسا مواد دستیاب
 نہیں جس میں اس انسان کی پورے شخصیت اور انسانیت سے انصاف
 کرتے ہوئے یہ اجاگر کیا گیا ہو کہ اقبال نے کس طرح گہری وابستگی
 سے اپنے گرد پیش پھیلی دنیا کی مردنی کے مقابلے میں حیات بخش
 رد عمل کا اظہار کیا؟

وہ اس ضمن میں مزید قسطاڑ ہیں :

"Still another reason seems to be the medieval type of love for the obscure and the abstract which is characteristic of many of our scholars and which tends to paralyse their minds and to prohibit the development of genuine and creative research among us. Such scholars tend to do only static research, and their achievement is to represent Iqbal---the warm and human iconoclast---As a cold man forbidding idol".

ترجمہ :- ایک اور وجہ ازمنہ وسطیٰ کی یادگار ٹھہراؤں پر اسرار کے لیے وہ محبت بھی ہے جسے بیشتر محققین کا اہم ترین وصف قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہی ان کے انڈان کو مفلوج کرتی اور ہم میں حقیقی اور تخلیقی تحقیق کی نشوونما میں رکاوٹ کی موجب بنتی ہے ایسے محققین محض مروجہ تحقیق کے اہل ہوتے ہیں اور ان کی تمام کارگزاریوں کا ثمر اقبال ایسے گرم جوش اور بت شکن انسان کو محض ایک سرور اور ڈور نوئے بہت کے روپ میں پیش کرنا ہے ؟

مندرجہ بالا اقتباسات میں ("HUMANITY") انسانیت ("COMPLEXITY")

رہنمائی اور "ICONOCLAST" (بہت شکن) ایسے الفاظ ہیں جنہیں اقبال کے نفسیاتی مطالعہ میں اساسی حیثیت نہ دینے پر بھی اہم اشارات یقیناً تسار دیا جا سکتا ہے۔

گو اقبال کی سوانح حیات پر بعض بہت اچھی اور قابل قدر کتابیں لکھی گئیں اور کارآمد معلومات کے لحاظ سے ان کی افادیت بھی مسلم ! لیکن جہاں تک اقبال کو بحیثیت ایک انسان پیش کرنے کا تعلق ہے تو میرے خیال میں غالباً عبدالمجید سالنگ کے "ذکر اقبال" و احداثی سوانح عمری ہے جس میں ایسی کاوش ملتی ہے۔ ان کے بعد پروفیسر محمد عثمان کی "حیات اقبال کا ایک جذباتی دور" میں اسی عنوان کا مقالہ اور عظیم فیروز آبادی کی "اقبال باکمال" میں "اقبال کی حیاتِ عاشقہ" نام کا مضمون...

۱۰ "JAVED IQBAL "STRAY REFLECTIONS" p.xxiv

دیگریوں کو کچھ ناگفتنی باتیں آگئی ہیں جن کی اقبال کے ایک رشتہ دار خالد فیضی نے اپنی تالیف اقبال درونِ خانہ میں پرزہ دار الفاظ میں تردید کی ہے۔

میرے خیال میں یہ سنی لا حاصل ہے۔ اقبال نے کبوترانے یا نہیں، شراب پی یا نہیں، اگنا سننے کا شوق تھا نہیں یہ اور اسی نوع کی دیگر باتوں کی تردید یا تائید کا آج کوئی عمل فائدہ نہیں ہے۔ فرض کریں یہ سب کچھ سنانے کے لیے تھا تو اس میں کیا حرج ہے؟ کیا اس سے اقبال کے فلسفہ خودی کی اہمیت کم ہو جاتی ہے؟ اور اگر اقبال واقعی ایک کامل ولی اور صاحبِ کرامت پیر تھا تو کیا اس کی شاعرانہ عظمت کو ضرورت سے زیادہ چار چاند لگ جاتے ہیں؟ غالب نے اپنے عشق، شراب نوشی، جوسے اور جیل جانے کا اپنے خطوط میں خود ہی ذکر کیا ہے، کیا آج سے ایک اخلاق باختہ شاعر سمجھے ہوئے اس پر تقریریں کی جاتی ہے؟ سرسید کا زمانہ اقبال کے مقابلے میں کہیں زیادہ ذہنی گھٹن، روایت پرستی اور تنگ نظری کا زمانہ تھا اور پھر اقبال کے برعکس سرسید کی اصل شہرت (یا بدنامی) مذہبی، سماجی اور علمی میدانوں میں ایک اصلاح پسند کی تھی لیکن خود انہوں نے بھی اپنے بارے میں کہا کہ کمال ہے تکلفی سے کام لیتے ہوئے یہ تک کہہ دیا،

ثمیری لائف میں سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبوتریاں کھیلنے لگے
اڑتے، کبوتر پالے، تاج بھرے دیکھے اور بڑے ہو کر پیری، افراد
بے دین کہلاتے اور رکھا ہی کیا ہے؟

کیا اس اعتراف سے سرسید مردود ہو گئے؟

اسی طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے جب اپنی ترومانی "پریوں" تازہ کیا،
"اگر کسی کو ازل روز سے اپنے زہد و پاکی کی خشک دامنی پر ناز ہو تو ہم کو
بھی اپنی رندی و ہوسناکی کی ترومانی کا کوئی شکوہ نہیں جس کو صین

اکیس برس کی عمر میں ذکر جنوں شباب کی سرستییوں کا اصلی موسم ہوتا ہے، دونوں حالتوں سے اس طرح چھوڑا کہ ایک قطرہ بھی پانی نہ چھوڑا۔
..... جو درد پہلے داغ اور پھر زخم بن کر مساتحاب ناسور بن کر خائے
دل میں محفوظ ہے؟

تو کیا ان کے عقیدت مندان سے متنفر ہو گئے؟

میرا یہ مقصد نہیں کہ اقبال (یا اس لحاظ سے کوئی بھی عظیم شخصیت) پر ضرور ہی کچھ اچھا بھلا ہے۔ صرف افترا پروازی اور الزام تراشی سے ہی شخصیت اجاگر ہو سکتی ہے..... اور ہم انہیں صرف گندگی کے حوالے سے ہی انسان تسلیم کر سکتے ہیں..... ایسا نہیں اور نہ ہی ایسا ہونا چاہیے لیکن اتنا ضرور ہے کہ حقائق سے چشم پوشی نہ ہو۔

اس نوع کی باتوں (بلکہ معلومات) سے اس وقت فرق پڑتا ہے جب ان کی روشنی میں فن کار کی شخصیت میں کوئی نمایاں تغیر یا انقلاب رونما ہوتا ہو یا ان سے اس کے فن کی نئی جہت سامنے آتی ہو یا پھر بعض فن پاروں پر نئے نامیے سے یوں روشنی پڑے کہ ان کے معانی میں وسعت یا مفہوم میں گہرائی پیدا ہوتی ہو۔ اگر خطاب نوشی سے فن متاثر نہیں ہوتا تو آج کے ناقد کے لیے اس پر زور دینا بے معنی ہے جب کہ سوانح نگار کے لیے یہ ایک عام دلچسپی کی مگر ثانوی اہمیت والی معلومات ہوگی ہم لوگ خاموشی کی سازش کے ماہر ہیں، اس لیے اخفا سے کام لینا فطرتِ ثانیہ ہے جس کے نتیجے میں اقبال کو شاعری کا کمپیوٹر سمجھ لیا گیا ہے۔ ایسا کمپیوٹر جس میں ابسام کے ٹین پرانگی رکھی اور کھٹ سے ایک بلند پارہ نظم مثلاً ”مسیح قرطیہ“ باہر آگئی۔

(۳)

عطیہ بیگم فیض اردو ادب میں اب ایک LEGEND ایسی حیثیت اختیار کر چکی ہیں۔ یہ تو وثوق سے نہیں کہا جاسکتا کہ وہ واقعی شہلی کے بے غبنی برآں اور اقبال کے بے بیستویں تھی۔ لیکن اتنا یقین ہے کہ اگر وہ کے ان دو عظیم ادیبوں نے عطیہ کی شخصیت سے بہت گہرے اثرات قبول کیے۔ چنانچہ شہلی نے قصہ شہلی (جزیرہ بحرہ) میں عطیہ کی میزبانی کے بعد یہ کہا:

کسی کو یاں خدا کی جستجو ہوگی تو کیوں ہوگی
خیال روزہ و نکر وضو ہوگی تو کیوں ہوگی
جو دودن بھی بسر کرے گا اس قصہ شہلی میں
اسے خلد بریں کی آرزو ہوگی تو کیوں ہوگی
(۵ راکتوبر ۱۹۰۹ء بمقام جنمیدہ)

یاد صحبت ہنسے رنگین جو جزیرہ میں رہیں
وہ جزیرہ کی زمیں تھی یا کوئی سے خانہ تھا
لطف تھا، ذوق سخن تھا صحبت احباب تھی
مطرب درود و سرود و ساغر و پیما نہ تھا

(۱۷ راکتوبر ۱۹۰۹ء پیشی)

اپنے جدا گانہ آغازِ زیست، تعلیم و تربیت اور زمان و ماحول میں انقلابات کے باوجود شہلی اور اقبال میں بعض خصوصیات کا اشتراک بھی ملتا ہے جن کا مطالعہ خالی از و پس نہ ہوگا۔ مثلاً دونوں نے فارسی ادب و زبان کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور فارسی کے بہت اچھے شاعر بھی تھے۔ دونوں کو فلسفے سے گہرا شغف تھا بلکہ عجیب اتفاق

ہے کہ دونوں نے پروفیسر رٹلے سے رابطہ قائم کیا حاصل کیا۔ (راقبال تو غیر آرتھک کے شاگرد تھے ہی، دونوں کو مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا احساس ہی نہ تھا بلکہ اس کے دوبارہ حصول کے خواہاں بھی تھے۔ ادبی خدمات کے صلہ میں دونوں انگریزوں کے خطاب یافتہ تھے۔ آخری اور اہم ترین یہ کہ دونوں عطیہ سے متاثر ہوئے اور ہری طرح سے اس ضمن میں دونوں کی عمروں کا تفاوت بھی قابل غور ہے۔

مولانا شبلی (پیدائش: مئی ۱۸۵۷ء تا ۱۹۰۶ء) میں جب پہلی گئے تو خانان فیضی سے تجدید تعلقات ہوئی (شبلی اس سے قبل عطیہ کے والد حسن فیضی سے استنبول میں مل چکے تھے) مگر اس وقت مولانا کی عمر ۴۹ برس تھی۔ اس سے قبل وہ دو شادیوں کر چکے تھے۔ بلکہ دوسری بیوی ہوتونی: ۱۹۰۵ء کا غم غلط کرنے پہنچ آئے تھے۔ شبلی عمر کے آخری دور میں تھے۔ (انتقال: ۱۸ نومبر ۱۹۱۱ء) جب کہ اقبال کا معاملہ اس کے برعکس تھا۔ اقبال کی تاریخ پیدائش نسائی ہے اگر ۱۹ نومبر ۱۹۰۷ء کو درست تسلیم کر لیا جائے تو گویا ۴۸ سال کی عمر میں اقبال نے ۱۹۰۵ء میں حصول تعلیم کے لیے عزم یورپ کیا

ایک جوانی گزار چکا تھا اور دوسرا جوان تھا شبلی کا متاثر ہونا بلکہ ڈاکٹر وحید قریشی کے الفاظ میں عشق کرنا بچتے چراغ کی آخری ہلک تھی۔ ادھر عمر شبلی جس جذبہ بانی تموج کا شکار ہوئے اس کا نتیجہ تخلیق عمل کی تیزی کی صورت میں ظاہر ہوا اور گیارہ مہینہ ۱۹۰۷ء کو مہدی افادی کے نام اپنے ایک مکتوب میں لکھا،

”اٹیس برس بعد غزل لکھے گا اتفاق ہوا“

فرائڈ نے جنسی ارتقاغ ”SEX SUBJINATION“ کا جو نظریہ پیش کیا ہے۔

اس پر بہت سے اعتراضات کیے گئے ہیں لیکن شبلی ایسی مثالوں کی موجودگی میں اس کی صداقت سے انکار ممکن نہیں رہتا۔

اس جذبہ بانی تموج نے ارتقاغ پائیدر ہو کر تخلیقات کی صورت میں تسکین

پائی بلے چنانچہ اس وقت کی فارسی غزلیں جب دستہ گل کے نام سے ۱۹۰۸ء میں طبع ہوئیں تو ان غزلوں کا رنگ دیکھ کر حالی نے شبلی سکویوں لکھا،

..... کوئی کیوں کر مان سکتا ہے کہ اس شخص کا کلام ہے، جس نے
سیرۃ النعمان، الفاروق اور سوانح مولانا روم جیسی مقدس کتابیں لکھیں
غزلیں کا ہے کہ ہیں شراب و آتش ہیں جس کے نشہ میں نماز چشم ساقی بھی
ملا ہوا ہے!

خائبِ حال نے ایسے اشعار کو چڑھ کر یہ رائے دی ہوگی،
من فدائے شب شوئے کہ بہ ہنگام وصل
بمن آموخت خود آئینہ ہم آغوشی را

شب وصل است جیا اگر بگزار می چہ شود
یک دم تنگ در آغوشِ فشار می چہ شود

از تو ناید گروہ بند قبا و کردن
اگر ایں عقدہ بمن باز سپاری چہ شود

۱۔ بتولی شبلی، چپے توں برو کہ ایں نرزمہ بے چیزے نیست
شبلی ایں تازہ نوا کہ چوں متاں زود ام
۲۔ مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو،

(۱) "شبلی کی حیات مسماشتہ" ڈاکٹر وحید قریشی

(۲) "شبلی کی رنگین راتیں" مولوی محمد امین زہیری

شبلی نے بہت گھٹے ماحول میں زندگی بسر کی تھی، وہ تہان کے مزاج کی بحیثیت اور شاعری نے بچا لیا ورنہ ملاؤں میں گھبرا شبلی عطیہ سے متاثر ہونے کی بجائے اسے دیکھ کر لاجوں پر ہٹا کہ ۲۳ برس کی دو شیزہ بلا نقاب نامحرموں میں گھس کر فلسفہ پر گفتگو کرتی ہے۔ شبلی کا ذہن تو عطیہ ایسی عورت کو مسترد کر سکتا تھا لیکن شاعر کا دل نہیں۔ اور اسی لیے جذباتی اقبال تخلیق اباں بنا۔ اس میں عمر کا کوئی قصور نہیں !

لیکن کشمیری النسل اقبال کا معاملہ جدا گانہ تھا کہ رگوں میں پنجابی خون و دردم تھا..... یہ تو بالکل واضح ہے لیکن وہ کس قسم کا جوان تھا، اس کی جذباتی ساخت کیا تھی۔ بحیثیت ایک مرد اس کی پسند و ناپسند کیا تھی۔ اس ضمن میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ کچھ تو اس لیے کہ ہمارے سوانح نگاروں نے ان امور کو درخور اعتناء نہ سمجھا اور کچھ اس لیے بھی کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں دانستہ دیا غیر دانستہ طور پر اس نوع کے اشارات سے احتراز کیا۔ اقبال نے بھی غالب کی مانند بے شمار خطوط لکھے۔ ان میں ملاخوں، ناقدوں اور پرستاروں کے علاوہ بے تکلف دوست اور مشفق ادیب بھی شامل تھے۔ لیکن سوانحی نکات کے لحاظ سے ان خطوط کی اہمیت پر اسے نام ہے۔ ان میں فلسفہ، قوم، اسلام، خودی، ادب و فن غرضیکہ زندگی کے ہر پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن ان خطوط میں اگر کوئی اقبال کو تلاش کرے تو یہ سچی لا حاصل ہوگی، جب کہ غالب نے اپنے خطوط میں خود کو عریاں کر دیا اس لیے غالب کی زندگی اور فن پر ایک سے نادر نفسیاتی مقالات لکھے جاسکتے ہیں۔ جب کہ اقبال کے بارے میں اس جرم کا ارتکاب کرنے کے لیے تو ڈھنگ کے حوائے بھی نہیں ملتے۔ اگر عطیہ بیگم کے خطوط اور ڈائری سے اقتباسات نہ طبع ہوتے تو اقبال اور ان کے ساتھ شبلی کی زندگی کے یہ اہم ترین موڑ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

شبلی اور اقبال کے ضمن میں البتہ ایک اساسی فرق ملحوظ رکھنا چاہیے۔ شبلی

جب عطیہ سے ملے تو انہوں نے زندگی میں جو کچھ کرنا تھا وہ سب کسی حد تک کر چکے تھے ملک کے علمی و ادبی حلقوں میں ان کی جو شہرت بنی تھی وہ بن چکی تھی۔ اس لیے شبلی پر عطیہ یگم کے اچھے (یا برے) اثرات زیادہ و دررس نہ ثابت ہو سکتے تھے۔ جذباتی ابال پیدا ہوا اور فارسی کی تیز و تند غزلوں نے سیف علی والو کا کام کیا لیکن اقبال کی بات اور تھی، گو اقبال نے یورپ جانے سے پہلے ہی شاعری شروع کر رکھی تھی۔ لیکن اس نے ابھی تک اپنے لیے نہ کوئی شاعرانہ مسلک اختیار کیا تھا اور نہ ہی کوئی قومی نقطہ نظر! ہو سکتا ہے یہ سب کچھ اس کے تحت الشعور میں ہو لیکن ابھی تک اقبال اقبال نہ بنا تھا۔ اس لیے اس دور کے ان واقعات و حوادث کی بے حد اہمیت ہو جاتی ہے جو کسی نہ کسی طرح سے ہالواسطریا بلا واسطہ طور پر اقبال کے جذبات میں پھل پیدا کرنے کے لیے کسی محرک کی صورت اختیار کر سکتے تھے۔

اقبال کو ایک مفکر، معلم و فلسفی کے روپ میں پیش کرنے والے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ کبھی وہ بھی جوان ہونگا، اور قلب و نظر اور ذہن متنوع اثرات کی آماجگاہ بھی بنے ہوں گے۔ چنانچہ اگر غلطی سے کوئی چونکا دینے والی بات سامنے آجائے تو ذہن کو گویا ۴۴ء دولت کا جھٹکا لگتا ہے۔ مثلاً اقبال کی یادداشتوں پر مشتمل نوٹ بک "STRAY REFLECTIONS" درجہ ہجادیہ اقبال، میں اقبال نے ایک موقع پر یہ بتاتے ہوئے کہ اس کی زندگی میں ہیگل، گوسٹے، غالب، بیہل اور نوذرتہ کے افکار و نظریات اور شاعری نے کیا کردار ادا کیا اس امر کا بھی اعتراف کیا کہ نوذرتہ نے نرماد طالب علمی میں مجھے دہریت سے بچایا۔ (ص ۵۴) یہ اعتراف اتنا ظاہر نہیں جتنا بظاہر لفظ دہریت سے معلوم ہوتا ہے اور اسے اقبال کے افکار و نظریات کے ارتقائی مدارج میں خصوصی اہمیت بھی نہیں دی جاسکتی۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس سے اقبال کے ذہن کے ایک خاص رخ کا اندازہ یقیناً لگایا جاسکتا ہے۔

جاویداقبال نے اس کی توجیہ بیہوش کی ہے :

”برمانہ طالب علم کی یہ دہریت اس کے ذہن کے محتسبانہ رویہ اور استفسار پسندی کی غمازی ہے وہ ان میں سے نہیں تھا جو دوسروں پر اعتبار کرتے ہوئے کسی بھی شے کو تسلیم کر لیتے ہیں ؟“

یہ توجیہ کچھ غلط نہیں اور مشرقی روایات اور مذہبی عقائد میں پروان چڑھے ذہن نے مغرب کے فلسفہ اور سائنس کے تجزیاتی انداز سے پہلی مرتبہ روشناسی پر یقیناً اعتقاد کی بنیادوں کو متزلزل پایا ہوگا، لیکن میرے خیال میں بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ یہ ”دہریت“ اعتقاد ہی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص ذہنی رویہ کی بھی غماز ہے اور وہ ہے انتہا پسندانہ رویہ ! یہ انتہا پسندی ہی تھی جس نے پہلا اس میں دہریت کو ابھارا اور پھر اس کے رد عمل میں وہ تمام عمر ہر نوع کے بت پرستی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ اقبال نے اسی نوٹ بک میں ایک موقع پر یہ بھی لکھا ہے :

"If you wish to be heard in the noise of this world, let your soul be dominated by a single idea. It is the man with a single idea who creates political and social revolutions, establish empires and gives law to the world". (p.155)

ترجمہ :- اگر تم اس دنیا کے شور میں اپنی آواز کی سماعت چاہتے ہو تو اپنی روح کو کسی ایک تصور کی تابع فرما کر دو۔ یہ ایک تصور والے ذہن کا معاملہ انسان ہی تو ہے جو سیاسی اور سماجی انقلابات برپا کرتا ہے حکومتوں کی تشکیل کرتا اور دنیا کو قوانین دیتا ہے ؟

اقبال نے جس یک رخہ ذہن کی توصیف کی ہے اسے کسی حد تک اقبال کی اپنی

شخصیت کا عکس بھی قرار دیا جاسکتا ہے اور اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہی نہیں
 کہ انتہا پسندی کا کردار ہی سانچے کے رخنہ بننے سے جنم لیتا ہے اقبال کی صورت میں یہ
 انتہا پسندی فلسفہ کے روپ میں جلوہ گر ہوئی اور ایک رخنہ بن کر اپنی کارکردگی کے
 لیے دو نقاط کے درمیان مختصر ترین فاصلہ نہ طے کرنا پڑا۔

اقبال نے مشرقی روایات کے حامل ایک دیندار مسلم گھرانے میں جنم لیا ابتدائی
 تعلیم اور ایف اے سیالکوٹ میں پاس کرنے تک یہ اثرات کس نہی نہی مزاحمت کے
 بغیر عمل پیرا رہے۔ لیکن سیالکوٹ (جو اس وقت محض ایک قصبہ تھا) سے نکل کر لاہور
 جیسے شہر میں آکر اور گورنمنٹ کالج میں فلسفہ کی تعلیم نے ذہن میں بہو نہ پھال پیدا کیا
 ہوگا۔ اس کا علاج دیندہ ورتہ کی فطرت پرستی میں تلاش کیا۔ یہ عارضی دور ہوگا اصل
 بات یہ ہے کہ فلسفہ کی دہریت کا علاج.... علاج بالشل کے مصداق... بھی فلسفہ
 ہی میں تلاش کیا ہوگا.... جیسے جیسے اقبال کے فلسفیانہ مطالعہ کا دائرہ وسیع سے
 وسیع تر ہوتا گیا ویسے ویسے ہی وہ فلسفیانہ تضادات کو فلسفہ سے ہی دور کرنے
 میں کامیاب ہوتا گیا۔ شاید اسی لیے وہ لفظ دہریت کے عام مفہوم میں
 دہریت تسلیم کرنے کو تیار نہ تھا اس لیے کہ اس نوع کی دہریت خود اس میں بھی
 چھپی رہی۔

(۳)

یہی انداز اس کی جذباتی زندگی میں بھی کارفرما نظر آنے لگا پہلی شادی سے اقبال
 خوش نہ تھا۔ یورپ میں عطیہ سے ملاقات ہوئی اور ہم خاکی اور ہم مشرقی کو اس
 نے جذباتی نا آسودگی کے لیے باعث تسکین بنانے کی سعی کی لیکن بوجہ یہ بات نہ
 بن سکی۔ اس کی وجہ اقبال تعالیٰ عطیہ.... اس ضمن میں وثوق سے اب کچھ نہیں
 کہا جاسکتا لیکن اتنا یقین ہے کہ علاج بالشل کے طور پر دو شادیاں مزید ضرور کیں۔

اسی نوٹ بک میں حقیقی شادی کے بارے میں اقبال کی یہ رائے بھی قابلِ غور ہے :

"The beauties of nature can be realised only through the eyes of a lover. Hence the importance of a true marriage". (p.133)

ترجمہ :- "حسنِ فطرت کے اثرات کا صرف ایک محبوب کی آنکھ سے ہی خود میں
انجذاب ممکن ہو سکتا ہے۔ اور اسی میں حقیقی شادی کی اہمیت
مضمرب ہے۔"

اقبال نے عام روایتی انداز میں میاں بیوی کو دوپیتے قرار دے کر شادی کو
چھوڑے ہیں تب بدیل دیا بلکہ اسے حسنِ فطرت سے ہم آہنگ کر کے اس کے لیے
ایک وسیع تر تناظر ہی مہیا دیا۔ بلکہ فطرت کے حوالہ سے اس رشتہ کی جڑیں بھی
انسانی فطرت میں پیوست کر دیں۔ اس کا حوالہ ایک فلسفیانہ مقولہ کے طور پر
نہیں دیا گیا، نہ ہی اسے ملفوظاتِ اقبال کے طور پر پیش کیا گیا۔ بلکہ اس امر کی
طرف اشارہ کرنے کے لیے کہ ایک ناکام شادی اور یورپ میں پرہیزگار زندگی کے بعد
۳۳ سالہ اقبال شادی کو کیا سمجھتا تھا۔ یہ وہ وقت تھا۔۔۔۔۔ (۱۹۱۰ء) جب اقبال
کی جذباتی نا آسودگی عروج پر تھی۔ لیکن شادیاں ہو جانے اور زندگی میں ایک بند
مقام حاصل کر لینے کے بعد اقبال نے شادی کے بارے میں بالکل عملی تسم کا مقولہ
پیش کیا۔ چنانچہ سراسر مسخود کو ایک خط میں یوں لکھا :

لے ۔ "جب میں انہیں خط لکھوں گا تو انہیں ان دنوں کی یاد دلاؤں گا جبکہ آپ جرنی
میں تھیں۔ آہ ! وہ دن جو پھر بھی نہ آئیں گے ؟

(اقبال از عطیہ بیگم ، ص ۵۶)

”شادی کا بنیادی مقصد صالح، توانا اور خوش شکل اولاد پیدا کرنا ہے اور دو مان کا اس میں دخل نہ ہونا چاہیئے۔“

ٹمن فطرت کی جگہ حسن اولاد نے کیوں لے لی؟

کیا یہ اعتراف شکست ہے یا اقبال کی نفسیاتی ساخت ہی ایسی تھی، اس سطل کے جواب کے لیے آخری وقت کے اقبال سے قطع نظر کر کے یوسپ میں قیام کے زمانہ کی طرف لوٹنا ہوگا، اس لیے کہ وہ تین سال کا عرصہ حیاتِ اقبال کا اہم ترین موڑ ثابت ہوتا ہے۔ شاعرانہ اور فلسفیانہ لحاظ سے بھی اور جذباتی لحاظ سے بھی،

ہر چند کہ اقبال نے بعد میں یہ دعویٰ بھی کیا،

”میری زندگی میں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں جو اوروں کے لیے سبق سمجھ ہو سکے۔“

لیکن حیاتِ اقبال کا جائزہ لینے پر ایک سے زائد واقعات نظر آ جاتے ہیں :

ابھی اقبال کی عمر بیس برس کی بھی نہ تھی کہ شیخ نور محمد صاحب نے اپنے حسنِ انتخاب سے ایک عظیم المرتبت خاندان میں ان کی شادی کر دی یہ شادی غالباً ۱۸۹۳ء میں ہوئی، اقبال کی یہ پہلی بیوی ہیں جن کے سر پر تلوار رکھ اپنی بیوہ بنا کر ان کے والد محترم شیخ نور محمد صاحب اور ان کی والدہ ماجدہ اپنے گھر لائی تھیں۔ یہی اور صرف یہی بیوی تھیں، جو ان کے والدین کے ساتھ عاطفت میں رہیں۔ یہ مقدس بیوی سنوین حجاز میں پیدا ہوئیں، اور دس سال تک اپنے والد بزرگ کے ہمراہ وہیں قیام پذیر رہیں اور بار بار حج کرنے کا شرف انہیں حاصل ہوا۔ ان

ہیوی کی اور علامہ کی خوش دامن کی دوسری زبان عربی تھی۔ ماں بیٹیاں بے لنگان عربی بولتی تھیں، قابل باپ نے شریفانہ پردہ کی قید کے اندر دینی تعلیم کے زیور سے اپنی بیٹی کو خوب آراستہ کیا تھا، یہ ہیوی صبر و شکر، اطاعت گزار اور سلیقہ شاعری میں اپنا جواب نہ دے سکتی تھیں، ان کا نام نامی کریم بی بی تھا بلکہ علامہ کے لیے یہ انتخاب ان کے لیے والد بزرگ کا تھا جو صاحب بصارت بھی تھے اور صاحب بصیرت بھی، کیا اس ہیوی کو عام قسم کی رذیلت حیات قرار دیا جانا صورت، سیرت، دولت، حشمت، نسب، اشراف کسی لحاظ سے بھی درست ہو سکتا ہے..... اولاد پیدا ہوئی بڑی کا نام خود علامہ نے مسراج بیگم رکھا اور بڑا پیدا ہوا تو اس کا نام خود آفتاب اقبال تجویز فرمایاؕ

اقبال کی شادی ایف اے کا امتحان دینے کے بعد ہوئی بھکرہ قول سالک، جب بات سیالکوٹ سے گجرات جانے کے لیے تیار ہوئی، سہرا باندھا گیا، اقبال گھوڑے پر سوار ہو گئے، تو پاس ہونے کی خوشخبری کا تارا یا بجھ۔

۱۔ وفات : ۶ مئی ۱۹۳۸ء

۲۔ عرصہ حیات : ۳۱ مئی ۱۹۱۴ء - ۶ مئی ۱۸۹۷ء

۳۔ پیدائش : ۶ مئی ۱۸۹۹ء

۴۔ علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدہ آفتاب اقبال۔ (مؤلف،

سید حامد جلالی، ص ۲۱، ۲۲)۔ ذکر اقبال میں سالک نے بیٹی کا نام مریم رکھا ہے جو کہ غلط معلوم ہوتا ہے۔

۵۔ ”ذکر اقبال“ ص ۱۵

بالفاظ دیگر یہ ایک کامیاب بیوی کا ننگون تھا اور دہن کے بھاگوان ہونے کی نشانی! پھر یہ شادی کیوں ناکام ثابت ہوئی؟ کیا اقبال نے شادی سے کچھ ایسے تقاضے وابستہ کر رکھے تھے جن کی تسکین اس شادی سے نہ ہو سکی۔

ہمارے ملک میں شادی ایک طرح کا جبر اور لائٹری کا کھیل بن چکی ہے والدین اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق جو رشتہ طے کرتے ہیں، ان کی کامیابی کے بدلے میں ان کے صرف اٹمانے ہوتے ہیں، خود دوہا دہن کو علم نہیں ہوتا کہ ہماری کیسے گزریے گی۔ ایک ایف اے کا طالب علم جس نے ابھی ملک نہ توڑے گی کے گرم و سرد تجربات حاصل کیے نہ تلخ ترش حوادث سے دوچار ہوا، ابھی زندگی میں اس کا کوئی مقام متعین نہیں ہوا بلکہ وہ تو ابھی تک یہ بھی نہیں جانتا کہ اسے کونسا مقام حاصل کرنا ہے۔ ان حالات میں ایک نا تجربہ کار TEEN AGER کا والدین کے حکم کی تعمیل میں دوہا بننا اور بات ہے اور پھر دیکھ کر ادریو پ کی آزاد فضا دیکھ کر اس دہن سے نباہ کرنا قطعی جدا گانہ بات ہے۔ شادی کی کامیابی میں کئی پیچیدہ عوامل کا رونا ہوتے ہیں، جن میں سے طبیعتوں کی ہم آہنگی کو غائب سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے اسی سے دونوں میں وہ ذہنی مطابقت پیدا ہوتی ہے کہ شادی و دوستی میں تبدیل ہو جاتی ہے، اسی لیے بیوی کی صورت، سیرت، دولت، اخمت، نسب اور خرافت کے باوجود بھی شادی ناکام ہو سکتی ہے اور ایسی صورت میں دونوں ہی بے تصور ہو سکتے ہیں، وجوہات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں، یہ واضح ہے کہ اقبال کی پہلی شادی ناکام رہی، عطیہ بیگم کے نام ۹ مارچ ۱۹۰۹ء کے مکتوب میں بہت تلخ لہجہ میں اقبال نے اپنی شادی کا ذکر کیا ہے،

”ہاں! میں نے علی گڑھ کی فلسفہ کی پروفیسر سے قبول کرنے سے انکار کر

دیا ہے اور چند دن ہونے میں نے لاہور گورنمنٹ کالج میں تدریس کی

پہرہ فیسری قبول کرنے سے بھی انکار کر دیا ہے۔ میں کس قسم کی ملازمت کرنا نہیں چاہتا، میرا مقصد یہ ہے کہ میں جلد سے جلد اس ملک سے بھاگ کر کہیں چلا جاؤں۔ آپ کو اس کی وجہ معلوم ہے۔ میں اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں اور یہ بھی چیز مجھے روک رہی ہے میری زندگی سخت مصیبت بنی ہوئی ہے۔ وہ مجھ پر کوئی سی بھی بیوی زبردستی منڈھ دینا چاہتے ہیں۔ میں نے اپنے والد کو لکھ دیا ہے کہ انہیں میری شادی ٹھہرانے کا کوئی حق نہ تھا۔ بالخصوص جب کہ میں نے اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا۔ میں اسکی کفالت پر بالکل رضا مند ہوں لیکن میں اسے اپنے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں۔ انسان ہونے کی حیثیت سے مجھے اور عوشی حاصل کرنے کا حق ہے، اگر سوسائٹی مجھے وہ حق دینے سے انکار کر دے تو میں دونوں کا کھلم کھلا مقابلہ کروں گا۔ واحد علاج یہ ہے کہ میں اس بد بخت ملک کو چھوڑ کر کہیں اور چلا جاؤں یا پھر شراب نوشی اپنا لوں جو خود کشی کو آسان بنا دیتی ہے، کتابوں کے یہ مروء، ہنجر و ماق مجھے مسرت نہیں دے سکتے، میری روح میں کافی آگ پنہاں ہے، جو انہیں جلا سکتی ہے اور تمام سماجی رسوم کو بھی! آپ کہیں گی کہ ایک اچھے خدائے یہ تمام چیزیں پیدا کی ہیں، ممکن ہے ایسا ہی ہو مگر اس زندگی کے واقعات ایک مختلف نتیجہ کی طرف رہنمائی کرتے ہیں، کسی اچھے خدا کی بجائے کسی قادر مطلق شیطان پرستین لے آنا زیادہ آسان

ہے۔ براہ کرم ان خیالات کے اظہار کے لیے معاف کیجیے گا۔ میں ہمدردی کا خواستگار نہیں ہوں۔ میں تو صرف اپنی روح کے بوجھ کو اتار دینا چاہتا تھا۔ آپ میرے بارے میں سب کچھ جانتی ہیں اور اسی وجہ سے میں نے اپنے خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنانے کی جرات کی ہے مجھے امید ہے کہ آپ سمجھ گئی ہوں گی کہ میں نے ملازمت سے کیوں انکار کیا۔ بلکہ یہ خط اقبال کی شدید ترین جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے اگر اس خط کا تحلیل مطالعہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل امور واضح ہوتے ہیں:

- ۱۔ اس ملک سے بھاگ کر کہیں چلا جاؤں؟
- ۲۔ اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں؟
- ۳۔ شادی کے ضمن میں اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا؟
- ۴۔ کسی قادر مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے؟

اس خط میں ملک سے فرار کا جو شدید جذبہ موجزن ہے وہ دراصل شادی کی پیدا کردہ جذباتی الجھنوں کی بنا پر ہے۔ گو اقبال نے سب کچھ واضح الفاظ میں تو نہیں لکھا۔ لیکن اس میں جو اشارات ملتے ہیں، ان سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اقبال

۱۔ دیکھنے والے کا حاشیہ، اس کے برعکس ۲۰ مئی ۱۹۳۷ء کو ڈاکٹر عباس علی خان کو یہ لکھا: انسان صرف جو لیے محبت اور اپنے یار حقیقی کی دھن میں لگا رہے باقی تمام عیش و خیال دنیا کا بے سود فلسفہ ہے ہم اس کو ڈھونڈتے رہیں جو ہم کو ڈھونڈنا چاہتا ہے اس کو ڈھونڈیں خوب ڈھونڈیں اور تھوڑے دنوں میں کہ اپنے آپ کو پا لیں؟

(اقبال نامہ: ص ۲۹۷)

۲۔ "اقبال از علیہ بیگم" (مترجم: ضیاء الدین احمد برنی) ص: ۵۲-۵۱

نے اس شادی سے انکار کیا تھا یا کم از کم اپنے والدین کو یہ ضرور احساس کرنے کی کوشش کی تھی مگر وہ فی الحال شادی کے جنھٹ میں نہیں پڑنا چاہتا۔ ۱۸۹۳ء میں ایک نوخیز جوان اپنی پسند یا ناپسند کو دنیا وہ شدید بھروسے اپنے والدین پر نہ ٹھونس سکتا تھا، اگر اقبال عام انسانوں کی مانند ہوتے، فلسفہ نہ پڑھتے، یورپ نہ جاتے تو شاید یہ نباہ ہو جاتا، لیکن یورپ سے واپسی کے بعد گھٹن کا احساس کچھ زیادہ ہو گیا ہوگا۔ یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس ضمن میں ان کے جیسے بھائی نے بھی خاصا اہم کردار کیا ہوگا، انہیں اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضہ رہوں اور یہی چیز مجھے روک رہی ہے، کس بات سے روک رہی ہے؟ اقبال نے اسکی وضاحت نہ کی لیکن انہیں اس کی کفالت کرنے پر بالکل رضامند ہوں، لیکن اسے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں، اسے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال ٹھانا طلاق دینا چاہتے ہوں گے، جو بھائی کے اخلاقی جبر کی وجہ سے نہ ہو سکی، لیکن سید حامد جلالی صاحب کی اور یہی مانتے ہیں، ان کے بقول :

”آفتاب اقبال جس شفقت کے حق دار تھے، اپنی مظلوم ماں کا بیٹا ہونے کی وجہ سے اس سے وہ ۱۳ - ۱۹۱۲ء کے بعد جب کہ علامہ نے شادیوں کا سلسلہ شروع کیا، ایک حد تک محروم ہو گئے تو اس میں ان کا کیا قصور، حضرت علامہ نے جس طرح بیوی کو بے حق کیا، اسی طرح اس کے بیٹے کو بے حق کیا اور اس ظلم ناروا میں ان کے بھائی عطا محمد کا بڑا ہاتھ تھا وہ یہ چاہتے تھے کہ آفتاب اقبال کی بجائے ان کا اپنا بیٹا جو قریب قریب آفتاب صاحب کے ہم عمر ہے، علامہ کی توجہ کا مرکز بن جائے، چٹ پنہ یہی ہوا، الغرض عطا محمد صاحب موصوف کا رویہ علامہ کے بیوی بچوں کے ساتھ ہمیشہ سے نہایت سخت اور معاندانہ تھا، آفتاب اقبال کو

زود کو کوب کرنا، سب دشمن سے پیش آنا ان کا معمول تھا۔ عطا محمد صاحب کا نظام نہ سلوک والدہ آفتاب اور ان کی اولاد کے لیے سونپا نہ روح بنا ہوا تھا۔ سب سے کمزور اور مظلوم آفتاب اقبال اور ان کی والدہ تقیہ جوان صاحب کا خصوصی شکار تھیں۔ بیوی کو شوہر سے بیٹے کو باپ سے جدا رکھنا یہ جناب عطا محمد کا محبوب شغل تھا؛ لہٰذا

اقبال کے مولد بالا خط کا آخری حصہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد دلچسپ ہے کہ خدا پر شیطان کو ترجیح دینا اس اعصابی تشاؤ اور ذہنی پشیمانی کی بنا پر ہے، جس کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ ملک سے فرار چاہتے تھے۔ لیکن اس کے ساتھ نہ اطلب علمی کی دہریت کے اعتراف کو ملحوظ رکھ کر اتنا اندازہ تو لگایا جاسکتا ہے کہ اقبال نے خدا کے ہدایتی تصور کو کبھی بھی دل سے قبول نہ کیا ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمیں دکھوں اور پریشانیوں کو حکیم خدا سمجھ کر تسلیم غم کرنے کی تلقین کی جاتی رہی ہے۔ لیکن اقبال نے اسے تسلیم نہ کیا۔ اس کا یہ کہنا کہ ایک اچھے خدا کی بجائے کسی قاور مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے؟ جہاں اس شدید نفسی کرب کا غماز ہے جس میں مبتلا ہو کر انسان خدا کو گالیاں دیتے تک پہنچتا رہا ہے۔ وہاں تقابل کے لیے شیطان کو قاور مطلق قرار دینا بذات خود ایک اہم نفسیاتی اشارہ ہے۔

(۵)

اسی اشارے سے وابستہ امکانات پر مزید روشنی ڈال کر بات کو اور بھی پھیلا دیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے ذہنی رجحانات اور مخصوص شخصی میلانات کے بارے میں ہمیں کوئی

ملحہ۔ علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدہ آفتاب اقبالؒ (مصنف :

خاص معلومات حاصل نہیں ہیں۔ لیکن اتنا ہے کہ بعض امور میں تو اقبال خود اپنے اس مصرع کی تفسیر معلوم ہوتا ہے :

قلب او مومن و ماغش کافر است

اس خط سے وابستہ جذبات اور تلازمات کے تناظر میں اقبال کے تصورِ ابلیس کا مطالعہ کریں تو کیا اقبال اس سے مرعوب نظر نہیں آتا۔ جبریل اور ابلیس کے مکالمہ میں اقبال نے ابلیس کو ہر طرح سے فوقیت دی ہے چنانچہ جبریل کے اس سوال :

ہمدیم دیرینہ کیسا ہے جہان رنگ و بو ؟

کے جواب میں ابلیس کا یہ کہنا :

سوز و ساز دور و دواغ و جستجوئے دآرزد

اور پیروں طعنہ زن ہونا :

میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح

تو فقط اللہ ہو! اللہ ہو! اللہ ہو!

ان اشعار کے ساتھ ساتھ اگر خدا کے بارے میں کہے گئے اشعار بھی پیش نظر رکھیں تو شکوہ و شکایت سے قطع نظر خدا کی ہمسری :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میسر

یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

کے ساتھ ساتھ تسنیرِ خدا کا جذبہ بھی ملتا ہے :

یزداں بگمند آور اسے ہمتِ مردانہ

یہ اور اسی نوع کے اشعار کے پیچھے کہیں ۹۰۹ء کی جذباتی نا آسودگی اور اس سے

وابستہ حسرت و یاس کا شدید ردِ عمل تو کارفرما نہیں ؟

اب بات خدا تک آپہنچی ہے تو اس ضمن میں ڈاکٹر اجل صاحب نے ایک نئے

ہی زاویہ سے اقبال کی شخصیت کو اپنے ایک مضمون "اقبال کے ہاں خدا کا تصور" میں اجاگر کیا ہے۔

ان کے بقول :

..... اقبال خود عورت ہے اور خدا اس کا مرد ! اقبال اپنی دہری لانے
رقص و رامنش سے خدا کا دل ہرمان ہے، کبھی اس کی فرقت میں وہ ہانگلاز
نوحہ فغاں کرتا ہے کہ شیریں نو ! دیکھو یہ کیا روئے گی ؟ اور کبھی عالم
وصل میں اس اہنگلاز اور اس سرور کا اظہار کرتا ہے کہ عشق میں مشاعر
افروڈا سنی بھی کیا کرے گی ؟ اور کبھی کبھی ایک غیر مطمئن بیوی کی طرح اپنے
شوہر خدا سے یوں بھی خطاب کرتا ہے :

اگر کچ رو میں انجم آسمان تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

جب بھی کائنات اقدار انسانیت کی ذمہ داری کا ذکر آتا ہے اقبال خدا سے تکرار
کرتا ہے کہ یہ خدا کا فرض ہے کہ وہ انسانوں کی تقدیر سنوائے اور اس کا بھجپیشہ ایک
زبان دلاز عورت کا ہوتا ہے جو نہایت خود پسند، خود سر اور خود آرا ہے کبھی تو وہ
خدا کو یہ طعنہ دیتی ہے :

چناں خود را نگہمداری کہ بایں بے نیازی ہا
شبہات بر وجود خود ز خونِ دوستان خواری
یا کبھی بدکار کے اعدائین خدا پر حکم نافذ کرتی ہے :

یا جہانے تازہ یا امتحانے تازہ !

ی کنفتا چند با آں چہ کردی پیش ازین

یا چناں من یا چنیں ! ! ! !

خدا کے ساتھ تقریباً ہر مکالمہ میں اقبال کا رویہ یہی ہے۔ وہی کچھ جو ایک مجبور و تنہا نوجوان اپنے عاشق سے کیا کرتی ہے۔ اقبال خدا سے کہہ ڈالتے ہیں ان کے تنازع کی نوعیت بھی اسی قسم کی ہوتی ہے :

یہ حضور تو اگر کسے غزلے زمن سرا یہ

چہ شود اگر نوازی بہ ہمیں کہ دائم اور دائم

ڈاکٹر اجمل مانے ہوئے ماہر نفسیات ہیں لیکن ان سوچس ہے کہ انہوں نے اپنے استدلال کو مزید وسعت نہ دی ورنہ با آسانی ہماری رہنمائی ان نفسی محرکات تک کر سکتے تھے جو بالآخر ایک خود پسند، خود سرا اور خود آرا عورت ایسے بچے اور انداز پر منتج ہوئے :

اگر اسی نقطہ نظر سے بھی اقبال کے کلام کو دیکھیں تو اس کے ہاں تسخیر خدا کی جو

شدید خواہش ملتی ہے یعنی "یزداں بکند آدرا سے ہمت مردانہ" کہیں وہ

اسی عورت پن کا رد عمل تو نہیں ؟ اقبال کے ہاں قوت پرستی نے جو ایک قوی تھان کی صورت اختیار کی تو کیا اسے بھی ایک "کیمو فلاج" قرار دیا جاسکتا ہے ؟ اس سلسلے میں اقبال کے اشعار تو بہت مقبول ہیں۔ یہاں اس کی نوٹ بک

() سے کچھ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں جن کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال کے لیے اس کی کتنی اہمیت تھی :

(i) "The powerful man creates environment, the feeble have to adjust themselves to it". (p.91)

- (ii) "Power toucheth falsehood, and lo! It is transformed into truth". (p.92)
- (iii) "Civilization is a thought of the powerful man". (p.93).
- (iv) "Give up the waiting for the Mehdi- The personification of power, go and create him". (p.94)
- (v) "Christianity described God as love, Islam as power....On the basis of our historic experience, God is better described as power". (P.10)
- (vi) "Power is more divine than truth. God is power. Be ye then, like your father who is in heaven". (p.90)

ترجمہ: (۱) "قوی شخص ماحول ساز ہوتا ہے جبکہ کمزور اس کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے؟"

(۲) قوت نے کذب کو چھپا اور دیکھو! وہ صداقت میں منتقل ہو گیا؟

(۳) تہذیب.... قوی انسان کی ایک سوچ ہے؟

(۴) قوت مجسم مہدی کا انتظار چھوڑ دو۔ جاؤ! اور خود اسے تخلیق کرو؟

(۵) مسیحیت میں خدا محبت ہے تو اسلام میں قوت۔ ہم اپنے تاریخی

تجربات کی بنا پر تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ قوت کے روپ میں خدا کی پیش کش بہتر ہے؟

(۶) تصداقت کے مقابلے میں قوت زیادہ ربانی ہے، خدا قوت ہے،

لہذا تمہیں بھی اپنے آسمانی باپ کی مثل ہونا چاہیئے؟

یہ اور اس نوع کی دیگر آراء اس لحاظ سے اہم ہیں کہ جب اقبال نے ۱۹۱۰ء میں اس نوٹ بک میں اپنی آثارِ سوچ "مقید کرنی شروع کی تو یہ ایک ہیجان انگیز وقت تھا، اس زمانے کے عطیہ کے نام لکھے گئے خطوط شدید مایوسی پریشان خیالی دنیا اور دنیا والوں سے پیڑاری کے غماز ہیں، شادی ایک وجہ ہوگی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہو سکتا ہے۔ ابھی تک ہمارے ناقدین اور شخصیت نگاروں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کو نہیں سمجھا ہے۔ یہ درست ہے کہ اپنے نام کی مناسبت سے یہ محض "STRAY REFLECTIONS" ہی ہیں۔ کوئی باضابطہ فلسفیانہ مضامین یا علمی مقالات نہیں، مزید برآں یہ بغرض اشاعت نہ تھی، اسلئے اقبال نے اپنی مختلف ذہنی کیفیات اور جذباتی مدوجز کے تحت انتہائی بے تکلفی سے اپنی سوچ کو قلم بند کیا اور یہی بے تکلفی آج ان کی اہمیت کا جواز قرار پاتی ہے۔ اس پریشانی کے دور میں جب کہ اقبال شعر گوئی کا بھی نہ رٹا تھا جاوید اقبال کے بقول۔

۱۹۱۰ء میں اقبال نے انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں کوئی نظم بھی نہ پڑھی حالانکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں اس کے سالانہ جلسوں کے لیے لکھی گئی تھیں، گویا اس کے تخلیقی اہال اور جذباتی جوہر نہ چال دونوں کے لیے اس نوٹ بک نے سیفٹی والو کا کام کیا ہو گا۔

۱۔ یہ امر باعث دلچسپی ہے کہ اقبال نے اس نوٹ بک کو "STRAY THOUGHTS"

کا نام دیا لیکن بعد میں "THOUGHTS" کو "REFLECTIONS" سے تبدیل کر دیا۔

اور اس لیے میں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کی طرف توجہ دلائی تھی۔ اس نقطہ نظر سے قوت کے بارے میں اقبال کے اقوال کا مطالعہ کرنے پر کیا یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک بے بس اور کمزور شخص اس صفت کے بارے میں سوچ رہا ہے جس سے وہ خود عاری ہے یا کم از کم خود کو اوقتی طور پر ہی عاری محسوس کر رہا ہے؟ خاص طور سے فیملر اور نمبر میں کیا وہ اپنی حالت بیان کرتا نہیں محسوس ہوتا...؟

اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ یہ نوٹ بک اقبال کی پرائیویٹ ڈائری نہ تھی۔ اور نہ ہی یہ آمار کسی طرح کے "اعتراضات" ہیں۔ اس لیے ان میں غلطیوں پر ہونے والی سوچ خالص "اعتراضات" کے برعکس ارتفاع یافتہ ہے اور اس انداز سے اس کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ ایک بات اور..... اقبال کی غیر مطبوعہ تحریر ہونے کی بنا پر تو اس نوٹ بک کی قدر ہمیشہ ہی رہے گی۔ لیکن ۱۹۱۰ء میں لکھے جانے کی وجہ سے اس کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اس ضمن میں جاوید اقبال کا یہ بیان بھی قابل غور ہے :

میں محسوس ہوتا ہے گویا اپنے ماحول کی پیدا کردہ چٹروں اور ناخوشیوں کے باعث اس سال تخلیقی کارکردگی رک رک کر کم ہو رہی۔ اس کا امکان ہے کہ عدم شہرگرمی کی بنا پر وہ ان نوٹس کی طرف متوجہ ہوا۔ اس لیے یہ نوٹ بک ۱۹۱۰ء کی اہم کارگزاری قرار دی جا سکتی ہے ؟

(تعارف : ص ۱۸)

(۶)

عطیہ بیگم نے اپنی ڈائری میں اقبال سے ملاقاتوں کی جو دلچسپ تفصیلات بیان کی ہیں۔ ان میں بعض ایسے اشارے بھی ہیں جن سے اقبال فہم میں خاصی مدد ملی

جاسکتی ہے۔ مثلاً ڈائری کی رو سے پہلی ملاقات لندن میں یکم اپریل، ۱۹۰۰ء کو ہوئی تھی۔ اس کا حوالہ یوں قائم کیا گیا ہے :

”آج میں بیک نے مجھے خاص طور سے یہ کہہ کر مدعو کیا کہ ایک ہوشمند ہرنیسیسز کا نام اقبال ہے۔ آپ سے ملنے کی غرض سے کیمریج آ رہے ہیں، میں گئی اور اقبال تشریف لائے۔ میں نے انہیں بہت ہی خافیل شخص پایا، عربی، فارسی، سنسکرت بخوبی جانتے ہیں۔ بہت ہی ظریف اور باتونی واقع ہوئے ہیں..... میں نے پوچھا، آپ کس غرض سے لندن آئے ہیں؟ کہا کہ فلسفہ کا مجھے زیادہ شوق ہے۔ یورپ میں جو کچھ میں سہے اسے حاصل کروں گا، جرمنی اور فرانس بھی جائیں گا، وہاں بہت کچھ ہے جو یہاں پر نہیں ہے۔ حافظ کے زیادہ شائق معلوم ہوئے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیئے، حافظ کے حافظ تھے۔ انہوں نے یہ بھی کہا کہ جب حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں۔ اس وقت ان کی سپرٹ مجھ میں آجاتی ہے اور میں خود تموثری دیر کے لیے حافظ بن جاتا ہوں؟“

(ص ۱۹۸، ۱۹۹)

اس ڈائری کی یہ خصوصیت تو خیر واضح ہی ہے کہ اس میں اقبال کے بارے میں نجی قسم کی ایسی یادداشتیں اور واقعات محفوظ ہیں، جن کی روشنی میں اقبال کی نظر افراد شخصیت کی نہایت ہی دلکش چٹکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ایک خصوصیت اس کے علاوہ ہے اور وہ یہ کہ عطیہ بیگم اپنے تیز مشاہدہ کی بنا پر پہلی ہی ملاقات میں ملنے والے کی شخصیت کے اہم رجحانات دریافت کر سکتی ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پہلی ملاقات میں انہوں نے اقبال کی شخصیت کے ان تین پہلوؤں کو اہم ترین سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے تذکرہ کی ضرورت سمجھی :

۱۔ علی فضیلت

۲۔ ظرافت

۳۔ حافظ کا حافظ ہونا

علی فضیلت میں تو غیر شک کی گنجائش نہیں۔ اقبال کی خلافت اس بے قابل لحاظ ہے کہ جو شخص ۱۹۰۷ء میں بیٹ ہی ظریف اور ہاتھنی تھا تو وہ ۱۹۰۹ء میں شراب نوشی سے خودکشی کرنے کی سوچ رہا تھا۔ باقی رہا حافظ کا حافظ ہونا "تولفسیاتی لحاظ سے یہ بہت اہم نکتہ ہے۔ کیونکہ بعد میں اقبال نے حافظ پر دل کھول کر تنقید کی، اتنی کہ قوم کی نالائقی کی بنا پر اسرار خودی کے دوسرے ایڈیشن سے حافظ کے بارے میں اشعار حذف کرنے پڑے۔ لیکن خطوط میں کسی کا ڈرنہ تھا سوا اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں حافظ پر گزشتہ تنقید کی۔ لیکن یہ ۱۹۱۷ء کے بعد کی بات ہوگی۔ کیونکہ اپنی نوٹ بک میں حافظ کے بارے میں یوں لکھا،

"In word like cut Jewel Hafiz put the sweet unconscious spirituality of the nightingale" (p.119)

ترجمہ: "حافظ نے ترشے ہوئے نگینوں ایسے الفاظ میں بابل کی شیریں لاشعوی روحانیت پیش کی۔"

لیکن بعد میں عندیسیہ اور اس کی

سے کوئی دلچسپی نہ رہی۔ کیونکہ تصوف کی بنا پر اقبال نے حافظ پر شدید نگہداشت کی۔

سراج الدین پال کے نام اپنے مکتوب (۱۴ جولائی ۱۹۱۶ء) میں ایک انگریز

مصنف کلاک کے حوالہ سے یہ بھی لکھا،

..... حافظ کے چچا سعدی (یہ شیخ سعدی نہیں ہیں) نے اس سے کہا

کہ تمہارے کلام کے پڑھنے والوں پر دیوانگی اور لعنت ہوگی؟ یہ واقعہ
 لکھ کر حاشیہ میں مصنف نوٹ دیتا ہے کہ قسطنطنیہ کے شیعہوں کا اس تک
 یہ عقیدہ ہے کہ حافظ کا کلام پڑھنے والوں پر بالآخر جنوں کا مرض لاحق
 ہو جاتا ہے؟ لے

اس کے برعکس اسی اقبال کا لندن میں یہ عالم تھا کہ بقول عطیہ بیگم فلسفہ پر ایک
 بحث کے دوران اقبال بیچ میں تقابلی کی غرض سے حافظ کی طرف اشارہ کرتے رہتے تھے۔
 میں نے محسوس کیا کہ اقبال پر فارسی کے کسی دوسرے شاعر کے مقابلے میں حافظ کا رنگ
 نیا و چڑھا ہوا ہے۔ اس لیے کہ کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتے تھے۔ جس میں وہ
 ان کے خیالات کو پیش کر کے دوسرے فلسفیوں کے ساتھ ان کا مقابلہ نہ کرتے
 ہوں؟

(ص : ۲۸)

..... یہ تضاد کیوں؟

اقبال ان شاعروں میں سے ہے جن کا فکر و شعور ہمیشہ ارتقائے پند پر مائل اس
 لیے بعض نظریات و تصورات کے ضمن میں اقبال کے مان فکر ہی بعد بھی ملتا ہے، جسے بعض
 ناقدین نے تضاد سے تعبیر کیا۔ اگر حافظ کوئی فلاسفر ہوتا اور اس نے زندگی کے بارے
 میں ایک واضح قسم کا نظام فلسفہ ترتیب دیا ہوتا تو کہا جاسکتا تھا کہ اقبال ایک وقت
 میں اس کے فلسفے سے متاثر رہے اور بعد میں نہ رہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔۔۔ واصل
 حافظ سے اقبال کا تعلق فکری نہیں بلکہ چند باقی تھا بلکہ اس کا یہ کہنا :
 ”میں حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں۔“ اس وقت ان کی روح میں محو

کر جاتی ہے اور میری شخصیت شاعر کی شخصیت میں گم ہو جاتی ہے اور
میں خود بھی حافظ بن جاتا ہوں؟

(اقبال از عطیہ بیگم، ص: ۲۴)

ہیں اس امر کا غماز ہے کہ اقبال نے حافظ سے اپنی تطبیق "IDENTIFI
CATION" کر
لی تھی۔

تطبیق ایک ایسی ذہنی کیفیت ہے جو وقتی اور عارضی بھی ہو سکتی ہے اور دیرپا
و بلکہ بعض استثنائی مثالوں میں دائمی، بھی ہو سکتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ بعض اوقات
فرد خود میں کچھ خامیوں یا کوتاہیوں کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شخصیت میں ایک
خاص نوع کا نفسی غلامحسوس کرتا ہے۔ بعض اوقات خود میں کمی کا یہ احساس محض
وہم بھی ہو سکتا ہے۔ یہ ایسی صورت ہے جس میں فرد اپنا بعض خود ساختہ مفروضوں
کی روشنی میں جائزہ دیتے ہوئے خود کو بعض اور لوگوں سے بعض امور میں کمتر سمجھتا
ہے۔ اس کے برعکس ایک دلچسپ کیفیت وہ ہے جس میں فرد خود کو تو کمتر محسوس
نہیں کرتا لیکن دوسروں کی بعض خصوصیات میں کوئیوں جاتی ہیں کہ وہ خود میں بھی
ان ہی کو دیکھنے کا متمنی ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ سب عمومی صورت میں ہوتا ہے
اس صورت میں یہ ایک بے ضرر نفسی وقوعہ ہے اور اسے نمونہ پذیر انسانی شخصیت
کے سفر میں ایک مقام ضرور دیا جاسکتا ہے۔ صحت مند شخصیت اور نارمل ذہن رکھنے
والے افراد اس سے بآسانی عہدہ برآ ہو جاتے ہیں اس کی عام مثال عام زندگی
میں ان قارئین و بالخصوص خواتین کے رویے میں تلاش کی جاسکتی ہے جو وقتی طور
پر دوران مطالعہ ناول کے کسی کردار و بالعموم ہیرو یا ہیروئن کی خوات سے خود کو
یوں ہم آہنگ کر جیتے ہیں کہ اس کے ساتھ ساتھ ہنستے اور روتے ہیں۔ فلمی اداکاروں
کی ادائیں اور فیشن اپنانا بھی اسی ذیل میں آ جاتا ہے۔

یہ تطبیق اپنی واضح اور سیدھی ساوی صورت میں ہے :

بعض اوقات تطبیق کا عمل اتنا واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ ساس افراد یا تخلیق کار حضرات میں تطبیق ایک پیچیدہ اور تہ در تہ عمل کے روپ میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس ضمن میں خارجی محرکات اور باطنی عوامل کی کارفرمائیاں بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ ماحول اور معاشرہ ایک خاص سانچے میں ڈھلنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ لیکن اپنی پیچیدہ شخصیت، فن کارانہ انا اور باطنی شعور کی بنا پر فن کار کے لیے ایسا کرنا آسان نہیں ہوتا۔ بعض مضامینت کر لیتے ہیں۔ جب کہ کچھ اپنی برتر فن کارانہ انا کی بنا پر خود ماحول کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کے لیے سعی کننا ہوتے ہیں۔

اقبال جیسے فن کار کے لیے تطبیق ناول کے ہیرو کے ساتھ خود کو ہم آہنگ کر کے

VICARIOUS مسرت و اندوہ کے حصول کا معاملہ نہ تھا۔ اسی لیے جب وہ اس

مقصد کے لیے حافظ کا انتخاب کرتا ہے تو حافظ کی شاعری کے نمایاں ترین پہلو۔ رندی و

مرستی اور اس کی شخصیت کی اہم ترین خصوصیت۔ آناوی و قلندری کو ساس

ہناگری اقبال کی تطبیق اور اس کے نفسی مضمرات سمجھے جا سکتے ہیں۔

اقبال پنجاب کے گلشن دانے ماحول سے نکل کر جب یورپ جاتا ہے تو یہ محض دو

ممالک کے جغرافیہ کا فرق نہ تھا بلکہ دو تہذیبوں "انٹرنیٹ اور روایات و مستحیات۔

کا ٹکراؤ بھی تھا۔ اقبال کی خوبت اور جہاں آتی جس کی تسکین کے لیے عطیہ بیگم کے علاوہ

اس کی چمن معلمات فراؤ دیگے ناست اور فراؤ بیٹے شال بھی تھیں۔

ملے۔ "دو تہین ہفتے ہوئے میرے پاس آپ کی دوست لڑکی دیگے ناست کا خط آیا تھا۔ میں

اس لڑکی کو بے حد پسند کرتا ہوں۔ وہ کس قدر اچھی اور سچی ہے؟

د اقبال از عطیہ بیگم، ص ۵۳

اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا یہ نکتہ نوہن نشین رہے کہ مردوں کی اکثریت کے لیے عورت سے ذہنی مطابقت اساسی اہمیت نہیں رکھتی۔ بلکہ وہ جلد سے جلد جسمانی قوت کے مراحل طے کر کے آسودگی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ یہ عام مردوں کی بات ہے۔ لیکن اقبال جیسے فلسفی مرد کا معاملہ اتنا سیدھا اور اقبال ایسے شاعر کا عورت کے بارے میں رویہ اتنا دو ٹوک نہیں ہو سکتا۔ عورت سے ذہنی مطابقت جس نفسی آسودگی کو جنم دیتی ہے اور اس کے مثبت اثرات جس طرح شخصیت کو متاثر کرتے ہیں، جسمانی قوت اور اس کی عارضی تسکین اس کے سامنے بچ ہے۔ ان معلومات بلکہ خودِ عطیہ بیگم کے بارے میں بھی اقبال کا رویہ ذہنی رفاقت سے حصول تسکین کا معلوم ہوتا ہے۔ اس تسکین کو سہ آتشہ کرنے کے لیے کیا حافظہ کا کام واقعی شراب کا کام نہ کر سکتا تھا؟ عدم وصل سے شخصیت میں ایک لطیف اضطراب اور پرکیرف بے کلی سی پیدا ہو جاتی ہے تو کیا ایسے میں ... ملنے اور نہ ملنے ... کے درمیانی فاصلہ کو حافظہ سے کام لگا کر نہ بنایا جاسکتا تھا؟ جو شخص شعوری طور پر رندی و سرمستی سے احتراز کر رہا ہو تو کیا اس کے لیے حافظہ کی رندی و سرمستی ذہنی ترنگ کا باعث نہیں بن سکتی؟ الغرض حافظہ ممنوعہ لذات کی علامت بنا تو عدم تسکین کے غلبان سے چھٹکارے کا ذریعہ!

اس سلسلے میں نہیں یہ اعتراف کرنے کی جرأت رکھتا ہوں کہ میرا استدلال ناقص اور اس سے اخذ شدہ نتائج غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود میں اس امر پر زور دے بغیر نہ رہوں گا کہ ہندوستان واپس آکر حافظہ کی مخالفت اور اس پر شدید قسم کے اعتراضات بغاوت پر فلسفیانہ نوعیت کے تھے اور مقصود تو ہی فلاحِ ایکین اس کے پیچھے کوئی مخصوص قسم کی نفسی واردات یقیناً ہوں گی جو اقبال ۱۹۰۷ء میں اس کی روح کے خود میں حلول ہونے اور خود کو حافظہ محسوس کرنے کا دعویٰ کرے وہی بعد میں اسے مسلم قوم کے لیے مضر صحت سمجھے! یہ اتنا بڑا انقلاب محض خنک افکار سے دور پختہ

نہ ہو سکتا تھا اس کے پیچھے آتش جذبات بھی تھی۔

اگر نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو اقبال کی مخالفت ایک طرح کی RATIONAL ZATION قرار دی جاسکتی ہے۔ حافظہ سے بعض خوشگوار یادیں وابستہ تھیں جن کے تلازمات اب باعطف اذیت تھے۔ حافظہ جس رندی و سرسستی کی علامت تھا۔ اقبال کے لیے وہ اب کایوس بن چکی تھی۔ حافظہ جس خود فراموشی کا منظر تھا۔ وہ اب ناقابل برداشت تھی اور اس لیے باطنی کشمکش سے نجات حاصل کرنے کے لیے اقبال جب اپنے خلاف صف آوار ہوا تو اس نے حافظہ کو بھی اپنا حریف بنانا۔

عطیہ بیگم کی ڈائری میں ۹ اپریل ۱۹۰۷ء کے مطابق اقبال نے اپنے بارے میں یہ کہا تھا۔

”میں دو شخصیتوں کا مجموعہ ہوں۔ ظاہری شخصیت ہر اس چیز کی تدوین ہے جس کی تددیر کرنی چاہیے اور جو کارآمد اور عملی ہے۔ دوسری اور باطنی شخصیت خواب دیکھنے والے فلاسفر اور صوفی کی سی ہے؟“

(ص : ۹۸)

لندن میں فلاسفر اور صوفی غالب تھا اور اقبال نے واقعی وہاں جا گئے ہیں یہی پہنے دیکھے، جن میں سے ایک کو عطیہ بیگم نے ان الفاظ میں قلم بند کیا ہے ،
”ٹائیڈل برگ ...“ ۲۲ اگست ۱۹۰۷ء

”صبح علی الصبح ہم سب تیار ہو کر رخصت ہوئے۔ دیکھا تو اقبال غار و ہیں۔ سب ادھر ادھر دیکھنے لگے۔ گاڑی کا وقت ہوا جا رہا تھا۔ اتنے میں ایک خادم چلاتی ہوئی آئی اور کہا کہ ”معلوم نہیں، میرے دفینس کو کیا ہو گیا ہے؟“ غیران کے کمرے میں گئے، وہاں سے دیکھا کہ بتی جل رہی ہے اور اقبال ایک ہاتھ سر پر رکھے ہوئے بیٹھے ہیں۔ آنکھیں کھلی ہوئی ہیں۔

اور دو چار کھلی ہوئی کتابیں مینے بچے بچے ہی تھیں۔ جب زور زور سے انہیں پکارا تو بھی جواب نہ دیا، آگے بڑھنے کی کس میں ہمت نہ ہوئی، فرامین نے آخر کار مجھ سے کہا کہ آپ ہی اندر جھانک سکتی ہیں۔ خیر میں آہستہ آہستہ گئی، پکارا، جواب نہ دیا، زور سے آواز دی پھر بھی صدمے پر نخواست، غور سے دیکھا تو سانس چل رہا تھا، مگر خلا میں کچھ کچھ دیکھ رہے تھے۔ خیر میں نے ان کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر انہیں جھنجھوڑا اور اقبال اقبال کہہ کر پکارا تو تھوڑی دیر کے بعد وہ ہوش میں آئے، اِدھر اُدھر دیکھا کہ کہا ہیں۔ پھر کچھ یاد کر کے کہا کہ میں عالم بالا میں چلا گیا تھا۔ میں نے اقبال سے کہا: یہ کیا شہیدہ ہانسی تھی؟ انہوں نے جواب دیا: میں فلاں فلاں کتابیں رات کو پڑھ رہا تھا، اتنے میں خیال میرے جسم سے الگ ہو گیا اور میں عالم بالا میں چلا گیا اور وہاں پہنچ کر بھی میری حالت پریشان تھی کرتے میں آپ نے مجھے نیند سے جگا دیا۔ میں چپ چاپ سنتی رہی اور وہ رفتہ رفتہ اپنی اصلی حالت پر آگئے۔“

(ص ۱۰۰-۱۰۹)

یہ ہے خواب دیکھنے والا اقبال!

لیکن یہ خواب یورپ کی فضاؤں میں منتشر ہو کر رہ گئے، البتہ شدید استغراق تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو گیا اور شعر گوئی کی کیفیات پر منتج ہوا۔

اقبال ہندوستان آ کر شادی سے وابستہ کینی، معاشی الجھنوں اور پختہ سے پختہ تر ہوتے ہوئے قومی شعور نے اقبال کو پھر خواب دیکھنے کی مہلت ددی اور یوں رفتہ رفتہ اس کی شخصیت خود سراسخ یعنی عمل پہلو نمایاں سے نمایاں تر ہو گیا حتیٰ کہ اس نے بیمار قوم کو مصافحہ زیست میں سیرتِ قولاً و سید کرنے کی راہیں بھائی

شروع کریں۔ اب ظاہر ہے کہ اس شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں کشاکش میں حافظ سے وابہانہ شینگل کی گنجائش و نکل سکتی تھی۔ اس لیے اس سارے قافیے میں حافظ بے چارہ مفت میں "ویلن" بن گیا۔

ہوشیار از حافظ صہبائے گسار جامش از زہر اجل سولہ دار
دہن ساقی خرقہ پرہیزراو سبھ علیج ہول رستاخیزاو
نیست او غیر از باوہ در بازاراو از وجہام آشفستہ شہو فشاراو
گوسفنداست و نو آموخت است عشوہ و ناز و او آموخت است
ضعف را نام توانائی و ہد ساز او اقوام را اغوا کند

(۷)

پرائیویٹ

عالم جوش جنوں میں ہے رو کیا کیا کچھ !
کیسے کیا حکم ہے ؟ دیوانہ بنوں یا نہ بنوں ؟

محمد اقبال

بمبئی ۱۰/ ستمبر ۱۹۳۱ء

..... اقبال نے یہ معنی خیز شعراں وقت تکصاحب لندن اور ہائیتڈل برگ میں عطیہ بیگم کے ساتھ گزرے لمحات کو تقریباً ربع صدی بیت چکی تھی، وہ لمحات کیسے تھے ؟ ان کی شاہد عطیہ بیگم کی ڈائری ہے ! وہ لمحات کس حد تک دوراثر ثابت ہوئے، اس کا اندازہ عطیہ بیگم کے نام اقبال کے مکاتیب سے لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن درحقیقت تعلقات کی نوعیت کی تھی ؟ اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں

ملے۔ آسراخودی "کی اولین اشاعت میں حافظ کے بارے میں لکھے گئے اشعار جو عام کی شیعہ مخالفت کی بنا پر دوسری اشاعت میں حذف کر دیے گئے تھے۔

کہا جاسکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تاریککوت سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خطوط کی بنا پر حیاتِ اقبال کا ایک جذباتی دور "میں (ص: ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا، لیکن اقبال کے رشتہ دار خالہ نظیر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے:

”جے ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابل قبول تھیں، کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی۔ عطیہ بیگم نے خود اودھ نواب آف جنیوہ نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جنیوہ آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عندیہ کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے؟“ طے

خالہ نظیر صوفی کا ان امور میں انداز و قیاس ہے۔ اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے۔ اس میں اچھنچا تو نہ ہونا چاہیئے کہ اقبال

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکر یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا۔ اس لیے ان خطوط کی تیز جذباتیت اور یاس سے دھیمے دھیمے سنگنے کی کیفیت متجرب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ یقین کی،

وہی ہے صاحبِ امر مذ جس نے اپنی ہمت سے
زمانہ کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

ہے یاد مجھے نکٹہ سلطانِ محوش آہنگ
دنیا نہیں مردانِ جناکش کے بے تنگ
چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،
جی سکتے ہیں بے روشنی والشِ افرنگ

ہمتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنیہ سانِ فائلِ تحریے دامن میں شہمِ کربک

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطرین لکھ رہا تھا :

”... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری
اپنی بد نصیب فاطمہ مصیبت انگیز خیالات کی کمان بنی ہوئی ہے جو
سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلتے
ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور باناروں میں پھرتا
پھروں گا۔ اس طرح کو متبسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے
پچھے ہوگی۔“

کہا جاسکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تاثر انگیزیت سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے، کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام کئے گئے خطوط کی بنا پر حیات اقبال کا ایک جذباتی دور "میں (ص: ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا، لیکن اقبال کے رشتہ دار مخالف نظر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے:

”یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابل قبول تھیں، کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی۔ عطیہ بیگم نے خود ادو نواب آف جنیرو نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جنیرو آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عندیہ کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔“

خالد نذیر صوفی کا ان امور میں انداز و فاعلی ہے۔ اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام کئے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے۔ اس میں اچھنبا تو نہ ہونا چاہیے کہ اقبال

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکر یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا۔ اس لیے ان خطوط کی تیز جذبہ باتیت اور یاس سے دھیمے دھیمے سنگنے کی کیفیت متعجب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ تلقین کی،

وہی ہے صاحبِ امر و مذہب نے اپنی ہمت سے

زمانہ کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

ہے یاد مجھے نکوٹ سلطانِ خوش آہنگ

و نیا نہیں مروانِ جفاکش کے بے تنگ

چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،

جی سکتے ہیں بے روشنی وانشِ افرنگ

ہمتِ عالی تو دیر یا بھی نہیں کرتی قبول

غنیہ ساں غافلِ تیرے دامن میں شہمِ کرپک

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطرین لکھ رہا تھا :

”... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری

اپنی بد نصیب فاقات مصیبت انگیز خیالات کی کھان بنی ہوئی ہے جو

سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک موراخوں سے باہر نکلے

ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جانوں گا اور باناروں میں پھرتا

پھروں گا۔ اس طرح کہ متبسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے

پیچھے ہوگی۔“

یہ خیال نیکیے گا کہ میں یا س پسند ہوں میں آپ سے کہتا ہوں کہ تکلیف نہایت ہی لذت چیز ہے، اور میں اپنی بد قسمتی سے لطف اٹھاتا ہوں اور ان لوگوں پر ہنستا ہوں جو یہ یقین رکھتے ہیں کہ وہ خوش و خرم ہیں۔ آپ دیکھتی ہیں کہ میں اپنی مسرت کس طرح چھپ چھپا کر حاصل کر رہا ہوں؟

(ص : ۵۶)

یہ خود ترسی ہے، واضح اور دو ٹوک قسم کی ! ایسی خود ترسی جس میں لذت آثار (MASOCHISM) کی آمیزش بھی ہے۔

یورپ میں اقبال نے آزادی اور بے فکری کی جو زندگی بسر کی وہ اپنی جگہ پر بذاتِ خود ایک لذت رکھتی تھی، اس پر مستزاد ہم مذاقِ ادب ہم خیالی خواتین کی صحبت۔ یورپ کی نعلب آب و ہوا میں اقبال کا گرم پنجابی خون اور حسن کی رنگ اور زینیات کو جذب کرنے والی شاعرانہ آنکھ، عطیہ کی ڈائری کے بعض واقعات سے اقبال کی حسن پرستی کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔ عطیہ نے ایک سے زائد مواقع پر اقبال کے ہاتھی

ملہ ۔ ڈائیل برگ ۔ ۳ ستمبر ۱۹۰۷ء

اقبال کی عزافت اور حاضر جوابی بے مثل ہے۔ چونکہ کوچہ ہے لہذا ہم سب کٹھے کٹھے بات چیت کر رہے تھے فلائن اوپیکے تاست ایسے شل اور کاٹنیا میرے غرو پیش تھیں اور اقبال سلٹنے کٹھے نکلی لگائے پت بنے دیکھ رہے تھے اس پر فلا پر و فیئر شیر نے کہا کہ اقبال کیا دیکھ رہے ہو تم مہووت سے نظر آتے ہو۔ اقبال نے برجستہ جواب دیا۔ میں یکا یک ہیئت دان کی صورت میں تبدیل ہو گیا ہوں۔ میں تاروں کے اس جھروٹ کا مطالعہ کر رہا ہوں۔

(ص : ۲۰ - ۱۹)

ہونے اور بدلہ سنجی کی تعریف کی ہے، وہی اقبال یا اس پرست کیوں بنا؟

اس کی بنیادی وجہ اس جذباتی گھٹن میں تلاش کی جاسکتی ہے جو بالعموم ایسی آزاد زندگی بسر کرنے کے بعد حقائق کو مزید تلخ بنانے کا باعث بنتی ہے۔ اس کے قبل پہلی شادی کی ناپسندیدگی کے شواہد نہیں ملتے لیکن یورپ سے واپس کے بعد یہی تمام محبتوں سے محرومی اور بے محتات کی پشیمانی کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ بلا ہرے کہ اقبال کے یہ کچھ معاشی پریشانیاں ہی ہوں گی، لیکن مروانی پریشانیوں سے عہدہ بڑا ہو جاتے ہیں۔ البتہ جذباتی الجھنیں زیادہ تکلیف دہ ہو سکتی ہیں اور ان سب کا وہف یہی بنی، چنانچہ ۱۹۱۱ء تک یہی عالم تھا۔

قبر پر بد قسمتی ایک دھار رکھنے کی طرح میرا بچپا کر رہی ہے اور میں نے اس غارتوں کو پسند کرنا سیکھ لیا ہے۔ یہ سبب اس کی نہ تھکنے والی وفاداری کے چوڑے اپنے پر نصیب اور ناشاد بادشاہ سے تھی؟

(ص : ۵۷)

اقبال کا ادب اور فن کے بارے میں ایک مخصوص نظریہ ہے جس کی اس نے فارسی اور اردو کلام میں مختلف انداز میں تشریح و توضیح کی ہے اقبال نے فن سے یہ تقاضے وابستہ کیے،

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے ،
یا نغمہٗ جبریل ہے یا گنگِ سرائیل

مگر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
وائے صدفِ مگر و شاعریِ دہلے و سرو

نوا پیدا ہوا ہے بابل کہ ہوتیرے ترم سے
کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

مقصود ہنر سوزِ حیاتِ ابدی سے ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شر کیا

بے شرمِ گرجہ طربناک و دل آدیز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

اقبال خاص طور سے غم آگیز شعر و نغمہ سے بچنے کی تلقین کرتا ہے ،
شاعر کی نوا ہو کہ مفتی کا نفس ہو
جس سے چمنِ افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستان
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر نیز

لیکن وہی اقبال ۱۹۱۱ء میں یہ کھارٹ تھا :

لیکن آپ یہ نظمیں لے کر کیا کریں گی یہ تو ایک زخمی دل کی درد بھری چنیں
ہیں۔ ان میں مسرت کی کوئی بات نہیں ہے جیسا کہ میں نے اتنا سا
میں لکھا ہے :

خندہ ہے بہرِ غلم غنچہ تہیدِ شکست
تو تبسم سے مری کلیوں کو نامحسوم بکھ

درو کے پانی سے ہے سرسبزئی کشتہ سخن
فطرت شاعر کے آئینہ میں جو ہر غم بکھ

(ص : ۶۶)

اقبال نے نوائے غم "بھی عطیہ بیگم کو کلمہ کو کئی تھی، جس کا پہلا اور آخری شعر ہے،

زندگی ہے مری مثل رباب خاموش
جس کی ہر رنگ کے نقوش سے ہے لہریز آغوش
جس طرح رفعت و شبنم ہے مذاق رم سے
مری فطرت کی باندی ہے نوائے غم سے

(یہ نظم "ہانگ درا" میں شامل ہے،

سوال یہ ہے کہ اقبال اس حالت کو کیسے اور کیوں پہنچا؟

ابتداء میں مندرجہ خط میں جس یاس پرستی اور آزاد پرستی کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ کینیت اقبال کے لیے عارضی نہ تھی، عطیہ کے نام خطوط سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ دو تین سال تک تو اقبال اسی پڑ مروگی کے عالم میں رہا، جذباتی ناآسودگی کا لازمی نتیجہ یہ لکھتا ہے کہ انسان فطرت کے غول میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور یہی وہ زمانہ ہے جس میں اقبال کی تخلیقی صلاحیتیں کند ہو رہی تھیں، جس کا اعتراف خود اقبال نے بھی کیا ہے،

تمیرے دل میں اب شاعری کا کوئی دلولہ باقی نہیں رہا مجھے ایسا معلوم
ہوتا ہے کہ کسی نے میری شاعری کی خوب صحت دیوی کو قتل کر دیا
ہے اور مجھ سے میرا سارا تخیل چھین کر مجھے زبڑا بنا دیا ہے؟

(ص : ۷۳)

شاعری کے متعلق میں اپنے دل میں کسی قسم کا دلولہ محسوس نہیں کرتا اور آپ ہی اس کی ذمہ دار ہیں۔ (ص : ۶۶)

یہ دونوں اقتباسات ۱۹۱۰ء کے ایک ہی مکتوب سے ہیں !

جذبات کے بھنور میں گھرا اور ذات کے حصار میں بند اقبال جس اندرونی آگ میں جل رہا تھا۔ اس کی بنا پر وہ کچھ لکھنے پر قادر نہ رہا جو وہ اب تک گفتارِ علم تھا یا زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لکھنا چاہتا تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس دور میں عام جذبات پسند شعرا یا روحانی شاعروں کی مانند اقبال نے بھی ذاتی جذبات کی آسودگی کے لیے شاعری کو استعمال کرتے ہوئے پرائیویٹ قسم کی نظمیں تحریر کیں۔ یہ نظمیں کس حد تک پرائیویٹ تھیں۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس عہد کا بہت سا کلام تلف کر دیا گیا چنانچہ ۱۹۱۰ء میں اقبال نے لکھا،

غزشتہ پانچ سال کے دوران میں میری نظمیں زیادہ تر پرائیویٹ نوعیت کی رہی ہیں اور میرا خیال ہے کہ پبلک کو ان کے پڑھنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ان میں سے بعض کو تو میں نے ٹکیتا تلف کر دیا ہے۔ اس قدر سے کہ کہیں کوئی انہیں چرا کر نہ لے جائے اور شائع نہ کر دے؟

(ص : ۷۶)

لیکن جب محدود اقبال اس دور سے گزر گیا اور اپنے جذبات کا ترفع کر لیا تو ادبیات پر یوں تنقید کی :

عشق و مستی کا جشانہ ہے تخلیق ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
پیشیم آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خواہیہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گرافٹا نو لیس
آہے چاروں کے اعصاب پر عورت ہے سوار

اس سے بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے، کیا اقبال کے اعصاب پر کوئی عورت سوار تھی؟ اس کا جواب ہے بھی اور نہیں بھی۔ اقبال کی شاعری قومی اور ملی موضوعات کے لیے وقف تھی اور فلسفیانہ افکار سے معمور! جس کی بنا پر اقبال کی شاعری عورت کے لحاظ سے بچر نظر آتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنے افکار کی دنیا سے عورت کو جلا وطن کر دیا کہ سانپ اور ترغیب کا قصد ہی ختم ہو جائے۔ شاید اسی لیے اقبال کے ہاں خالص عورت نظر نہیں آتی بلکہ اگر کہیں عورت کا ذکر کیا بھی تو مسخرانہ کے انداز میں: "ڈاکٹر محمد اہل نے بھی عورت کے سلسلے میں یہی کچھ محسوس کیا، چنانچہ وہ مقالہ اقبال کے ہاں خدا کا تصور" میں یوں سے رقم طراز ہیں:

..... عورت کافی حد تک ان کے کلام میں مفلکود ہے جہاں کہیں اتفاقاً موجود ہے وہ مرد کی روحانی تربیت کا نقطہ ایک ذریعہ ہے، اور کچھ نہیں!

قومی دانی کہ سوز قرأت تو

وگرگوں کرو تقدیرِ عمر را

گویا اقبال کے جذباتی کلام میں بھی عورت نقطہ مرد کی روحانی ممکنات کی تکمیل کا نقطہ ایک وسیلہ ہے عورت اپنی حیا، وفا، حجاب اور عبادت کی بدولت شاہین صفت مرد کے بے پناہ تجسس میں اس کا ہاتھ پٹا سکتی ہے۔ جس طرح تینس کھیلنے والے گولی کھلاڑی کو گیند پکڑنا تھپے وہ ہڈات خود اس تجسس میں شریک نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اس کی اہل نہیں، عورت کا یہ تصور انفرادیت کے تصور سے ایسا دور ہے کہ ہم عورت اور انفرادیت کو دو متناقض تصورات کہہ سکتے ہیں۔ لیکن

یہ عورت ایسی ہے جو پارسائی کی سند تو حاصل کر سکتی ہے۔ جذبات کو آگ نہیں لگا سکتی۔ وہ جوش اور تندی جو اقبال کے جذبات میں موجود ہے وہ اس قسم کی عورت پیدا ہی نہیں کر سکتی۔ اس میں نہ دلبری ہے نہ دلربائی، نہ حرص و ہوس نہ رنگ و بو، نہ رقص و راضی، یونان کی دیویوں سے منسوب کرتے ہیں۔ اور جو مردوں کے دلوں کو مالا مال کرتے تھے۔ یعنی اقبال کے ہاں آدم تو ہے لیکن خاناہیں جو سانپ کے قریب میں آکر نغزش کرتی ہے۔ شجر ممنوعہ چکھتی ہے۔ آدم کو چکھواتی ہے اور پر سکون زندگی میں گناہ و ثواب کا ایسا ایجان پیدا کرتی ہے کہ وہ بے چارہ جنت سے محروم کر دیا جاتا ہے؟

ڈاکٹر صاحب نے اس کیفیت سے جداگانہ نتیجہ برآمد کیا۔ جب کہ میری رائے یہ ہے کہ اقبال آدم کے روپ میں تو پہلے ہی جنت سے محروم ہو چکا تھا وہ جنت سے شجر ممنوعہ کی بنا پر نہ نکلا تھا، جو اس محرومی کو اس کا المیہ قرار دیا جاسکتا ہے اور عطیہ کے نام خطوط میں فردوسِ گم شدہ کو گزشتہ ایام کی یاد میں تلاش کرنے کی کاوش بھی ہے۔

(۱) ان دونوں کی یاد دلاؤں گا جب کہ آپ چرمنی میں تھیں۔ آہ! وہ دن جو پھر کبھی نہ آئیں گے؟ (ص ۵۶)

(۲) ان دنوں کی خاطر جب آپ مجھ پر اس قدر مہمناکرتی تھیں پھر میرا لحاظ کرتی تھیں؟ (ص ۷۱)

(۳) ان دنوں کی یاد میں دن جو فطرت میں مردہ ہو چکے ہیں لیکن میرے دل کی دنیا میں زندہ ہیں؟ (ص ۷۲)

..... دل کی دنیا میں اور کیا کچھ زندہ رہا؟

اس کا بھی کسی حد تک ان خطوط میں منتشر کیفیات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے
کیونکہ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے :

”..... آپ کہتی ہیں کہ آپ مجھ سے بہت سے سوالات پوچھنا چاہتی
ہیں تو پھر آپ پوچھتی کیوں نہیں ؟

اور آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات نہیں چھپایا کرتا اور میرا
اعتقاد ہے کہ ایسا کرنا گناہ ہے ؟ (ص : ۵۵)

عطیہ بیگم کے نام ان خطوط کا مطالعہ دو جہات پر کیا جاسکتا ہے۔ ایک تو یہ
کہ ان سے اقبال اور عطیہ بیگم کے تعلقات کی فوجیت کا کسی نہ کسی حد تک اندازہ
لگایا جاسکتا ہے۔ اور دوسرے خود اقبال نے اپنے ذاتی میلانات اور شخصیت کے
بعض رجحانات پر بھی لکھا ۔

خود عطیہ بیگم کے بارے میں لکھتے وقت تو شعاع ستر جہاں بات میں سے گزرتی
محسوس ہوتی ہے اور اس کی وجہ بھی اقبال نے بیان کر دی ہے :

”آپ آگاہ نہیں ہیں کہ آپ کے میرے ساتھ کیا بھلائی کی ہے۔ یہ سچ ہی ہے
اور اس لیے بہتر ہے کہ آپ خود بھی اس سے آگاہ نہیں ہو سکتیں
میں اس سے آگاہ ہوں لیکن اسے بیان نہیں کر سکتا۔ لہذا اس
موضوع کو جانے دیجیے۔ میرے لیے کسی ایسی چیز کو بیان کرنا بے کار سا
ہو گا جو ناقابل بیان ہے“ (ص : ۵۹)

حالانکہ معلوم یہ ہوتا ہے کہ اقبال عطیہ سے دکھ سکھ کہے بغیر نہ رہ سکتا تھا
چونکہ اس خط میں لکھا :

”..... مجھے یاد ہے کہ میں وہ باتیں لکھ رہا ہوں جو صرف گنگو کے لیے
محفوظ رہنی چاہیئے تھیں۔ میں اس کے متعلق اور کچھ نہیں لکھوں گا۔

اس لیے کہ مجھے ترغیب ملتی ہے کہ میں اپنے دل کی ساری باتیں کہہ ڈالوں
اور بہت سی دوسری باتیں بھی کہوں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ اسی
نوعیت کی ہوں جنہیں میں کاغذ پر لانا نہیں چاہتا :

(ص : ۷۱)

لیکن جب اقبال اپنے بارے میں لکھتا تو کیونکہ ناگفتنی بننے کا خدشہ نہ تھا۔ بلکہ
بعض اوقات تو یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا یہ سب کچھ عطیہ ہی کو خود سے متعارف
کرنے کے لیے لکھا جا رہا تھا چنانچہ ایک موقع پر اقبال نے یوں لکھا :
”..... میں اس خیال سے کانپ اٹھتا ہوں کہ آپ میری فطرت سے
ناواقف ہیں کاش! میں اپنے دل کو اندر سے دکھا سکتا تاکہ آپ بہتر
طریقہ سے میری روح کا مشاہدہ کر سکتیں :

(ص : ۷۷)

اس لیے وہ بے تکلفی سے لکھتا ہے اور پھر اپنے بارے میں ایک مخصوص انداز
کے اظہار اور اپنے غموں اور دکھوں پر ایک خاص زاویہ سے روشنی ڈالتے ہیں پھر چہلن
خود آسودگی تھی۔ دامن مخاطب سے داد طلبی اور اس سے وابستہ نفس محرکات کو کیٹنا
نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً اقبال کے ایک خط میں یہ معنی خیز فقرات توجہ
طلب ہیں :

”گزشتہ رات میں بہشت میں جا بچھا اور فودخ کے دردانوں میں سے
گمز نے کا اثنای ہوا۔ میں نے اس جگہ کو خونخاک طریقہ پر سرو پایا۔ جب
فرشتوں نے مجھے متعجب دیکھا تو انہوں نے کہا کہ یہ جگہ اپنی فطرت کے
اعتبار سے سرو ہے۔ لیکن وہ شدت سے گرم ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ
ہر ایک شخص اپنے انگارے اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اس ملک میں جہاں کوئلہ

کی کاغذیں بہت زیادہ ہیں جتنے انگارے جمع کرنے ممکن ہیں ان کے جمع کرنے کی تیاری میں مصروف ہوں ؟ (ص : ۵۰)

ان پریشان حالات میں کہ وہ شراب کو ذریعہ خودکشی بنانے کا سوچ رہا تھا ، انگارے جمع کرنا خاصہ محنت خیز ہے بلکہ

اقبال نے ان غلطوٹ میں اپنی ذات کے ضمن میں جن امور پر بطور خاص زور دیا ان میں ریاکاری سے نفرت سرفہرست ہے ۔
بقول اقبال ،

”میں سیدھی سادی ویاخت دارانہ زندگی بسر کرتا ہوں میرا دل اور میری زبان ایک دوسرے کے ساتھ کلیتاً ہم نوا ہیں۔ لوگ ریاکاری کا احترام کرتے ہیں۔ اور اس کی تعریف بھی ، اگر ریاکاری سے مجھے شہرت احترام

ملے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو دوزخ کا یہ تصور بہت بجایا کہ دیکر بعد میں منظوم بھی کیا یہ نظم ”سیر فلک“ کے عنوان سے ”بانگ درا“ میں شامل ہے ،

دورِ جنت سے آنکھ نے دیکھا	ایک تاریک خانہ سرو و خموش
طالعِ قیس و گیسوئے پیسے	اس کی تاریکیوں سے دوشِ پیش
خٹک ایسا کہ جس سے شرما کر	گورہ زہریر ہو رو پوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی	حیرت انگیز تھا جواب سوش
یہ مقام خٹک جہنم ہے	نار سے نور ہے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے	جن سے رنماں ہیں مودِ جنت کوش

اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگارے ساتھ لاتے ہیں

اور تعریف حاصل ہوتی ہے تو میں اسے پسند کروں گا کہ میں ایسی حالت میں مرجائوں جب کہ مجھے جاننے والا اور مسیحا قائم کرنے والا کوئی بھی نہ ہو؟ (ص : ۶۱)

مجھے بے پرواہ یا ریاکار نہ کیجیے۔ کنا یا شا بھی نہیں : اس لیے کہ اس سے میری روح کو تکلیف پہنچتی ہے؟

(ص : ۶۷)

تمجہ میں خامیاں ضرور ہیں لیکن ریاکاری اور بے اعتنائی مجھ میں نہیں ہے؟ (ص : ۶۷)

اقبال نے دو مقامات پر اپنی شخصیت کے بارے میں جو لکھا وہ متناقض معلوم ہوتا ہے اور اگر ایسا نہیں تو بین السطوح کچھ اور بھی کہا گیا ہے :

بلاشبہ ہر ایک شخص آرام کی جگہ کا صبر کے ساتھ انتظار کر رہا ہے۔ میں خود اس جگہ جانے کے لیے بے تاب ہوں۔ اس لیے کہ میں اپنے خالق سے ملنا چاہتا ہوں کہ وہ مجھے میری قلبی کیفیت کی معقول تشریح بتائے اور میرا خیال ہے اس کے لیے ایسا گرنا آسان نہ ہوگا۔ میں خود بھی اپنے آپ کو

۲۰۰ مئی ۱۹۳۷ء تک اقبال کے خیالات اس پہلو پر تھے :

حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا عجیب قسم کی فرضی کامیڈی کا ٹریجڈی پر فنی انجام ہے، جس ٹور مار کی ایکٹنگ ہم آپ جیسے انسان انجام دے رہے ہیں۔ اس ٹور مار کی ٹریجڈی انسان نوازی پر فخر کرنا چاہیے کہ اس نے اپنے ٹور مار کی شوٹنگ کے لیے انسان کو نقص فرمایا؟

(مکتوب ہنام، ڈاکٹر محمد عباس علی خان، اقبال نامہ، ص ۲۷۰)

نہیں سمجھ سکا۔ آپ کو اس کی شکایت شکرنا چاہیے۔ کتنی سال ہوئے میں نے یہ شعر کہا تھا :

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

کچھ اس میں تسخر نہیں وا شد نہیں ہے۔“ (ص : ۴۰)

لیکن اس کے بعد ایک اور خط میں یوں لکھا :

”شاید آپ یہ کہنا چاہیں کہ میں (خود اپنے لیے بھی) ایک راز ہوں لیکن یہ راز ایسا ہے جس کا علم سب کو ہے :

”وہ راز ہوں کہ زمانہ پہ آشکار ہوں میں“ (ص : ۶۶)

یہ راز ”زمانہ پہ آشکار تھا یا نہیں تھا۔ اس کے بارے میں تو کچھ کہا نہیں جا سکتا لیکن خطوط سے یہ واضح ہے کہ اقبال نے عطیہ کو کیا درجہ دے رکھا تھا :

”آپ کہتی ہیں کہ میرے دل میں آپ کی خواہشات کا احترام نہیں ہے۔

بلاشبہ یہ چیز عجیب و غریب ہے اس لیے کہ ہمیشہ سے میری عادت رہی

ہے کہ میں آپ کی خواہشات کا مطالعہ کروں اور آپ کو ہر ممکن طریقہ سے

خوش کروں۔۔۔۔ میں ہر وہ کام کرنے کے لیے تیار ہوں جس سے آپ

خوش ہوں۔ دنیا میری پرستش نہیں کر سکتی نہ میں یہ خواہش رکھتا

ہوں کہ میری پرستش کی جائے اس لیے کہ میری فطرت ہی ایسی

ہے کہ پرستش کا موضوع نہیں بن سکتا۔ میرے رگ دریشہ میں تو

پرستش کرنے والے کا فطری رجحان اس قدر گہرے طریقے سے پیوست

ہو چکا ہے“ (ص : ۶۲-۶۱)

منہ بولتی سطر آپ اپنی وضاحت ہیں۔

عطیہ نے خیمہ آنے کی دعوت تو سفر کی وقتیں گنواتے ہوئے لکھا :

..... اور یہ یقینی ہفت خماں ہیں جو مجھے رستم کی شہرت دے دیں گے اگر
 میں ان کو عبور کر لوں گا۔ رستم کا انعام بہت بڑا تھا اور مجھے یقینی طور پر
 معلوم نہیں کہ میرا انعام کیا ہوگا ؟

(ص : ۵۹)

یہ انعام کیا ہو سکتا تھا ؟ سوال اہم بھی ہے اور خطرناک بھی !
 کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا !

اقبال کا تنقیدی شعور

میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا مصوری ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گزار ہے۔ اسی بنا پر میں آرٹ کو ایسا وہ اختراع سمجھتا ہوں جس کے بغیر نہ تفریح، شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو قائم کر سکتا ہے اور نہ ہی باد بھی ملک کے شعرا پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے بچے رہنا بنیں۔ زندگی کی عظمت اور زندگی کی بھلے موت کو زیاہ بڑھا کر نہ دکھائیں۔ کیونکہ جب آرٹ موت کا نقشہ کھینچتا ہے۔ اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے، اس وقت وہ سخت خوفناک اور ہر پاؤں کو ہچاتا ہے اور جو حسن و قوت سے خالی ہو وہ محض پیام موت ہے :

دہری بے قاہری جاہد گری است
دہری با قاہری پیغمبری است

۱۔ (حاشیہ اچھے شعر پر ملاحظہ فرمائیں)

فکر اقبال کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اس میں زندگی اپنی تمام بظلمتوں سمیت بحث آتی ہے، خودی اور پہرے خودی کے نظریات کے مسیما پر اقبال نے ہم عصر زندگی ہی کو نہ پرکھا بلکہ مسلم قوم کے لیے وہ نسخہ بھی تجویز کیا جس سے ان کے دکھوں کا علاج ممکن تھا۔ اقبال کی فکر ہمہ گیر تھی اور ماہوں نے اپنی فلسفیانہ بصیرت اور قرآن کے مطاب کردہ وجدان سے کام لے کر مسلمانوں کو فکر و عمل کی ماہ سمجھائیں۔ پیام اقبال کی صداقت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ بدلتے حالات کے ساتھ ساتھ یہ لحاظ اہمیت اس کے نئے نئے گوشے واضح ہوتے جا رہے ہیں۔

پیام اقبال کی مکمل شرح اور تفصیل کلام اقبال ہی میں ہے لیکن اب جبکہ اقبال کے خطوط، تقاریر، مضامین اور دیگر متفرق شری تحریریں مدون ہو کر زیور طبع سے آراستہ ہو چکی ہیں، محض اشعار پر انحصار درست نہیں، نشر میں بات واضح اور دو ٹوک ہوتی ہے جبکہ اشعار کی تشریح و تفسیر میں بعض اوقات اشکال پیدا ہو جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں لغوی یا قاری کا ذہن معافی کی جہات میں ہنٹک کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے اقبال کی تفسیر و تشریح میں اس کی مختلف شری تحریروں اور بالخصوص خطوط سے روشنی اخذ کرنا بہت ضروری ہے۔

اقبال کے خطوط.... غالب کی مانند.... ان کی شخصیت کی ہمہ گیری کے غماز ہیں۔ چنانچہ مجرموں کی صورت میں مرتب ہونے والے خطوط میں زندگی کا کون سا ایسا مسئلہ ہے جس پر اقبال نے روشنی نہ ڈالی ہو۔ حالانکہ اقبال عام زندگی میں چوہ

۱۔ وپچھلے صفحہ کا شیعہ، کابل میں کی گئی ایک تقریر سے اقباس (عبدالواحد عینی) مرتب،

مقالات اقبال، لاہور، شیخ محمد اشرف، ۱۹۶۳ء، ص ۲۱۸

نحسک فلا سفر نہ تھے بلکہ محفل آمار اور بدلہ منج شخصیت تھے۔ لیکن غالب کی مانند اپنے خطوط میں وہ جیوان غلیف کے روپ میں نظر نہیں آتے۔ غالب اپنے خطوط میں اپنے وکھوں، غموں، پریشانیوں حتیٰ کہ خود اپنے آپ پر بھی ہنستا ملتا ہے۔ لیکن اقبال کا انداز اس کے برعکس ہے۔ وہ عللِ انہ متانت اور فلسفی کی سنجیدہ فکری سے زندگی کے حوادث اور وقومات سے لے کر قی زندگی کے متنوع مسائل اور قومی سیاست کی پی پی پیہ گیوں تک کی گرہ کشائی کرتے ملتے ہیں۔

اقبال مصلح قوم تھے اور ایسے معلم جس نے انسانیت سے خطاب کے لیے ادب کی لطیف ترین صنف یعنی شاعری کو اپنا یا اقبال چونکہ ایک مقصد پسند شاعر تھے، اس لیے ادب یا اظہار کے دیگر سانچوں کے پاسے میں خود اقبال کے اپنے مخصوص نظریات کا ہونا لازم ہے۔ گو اقبال نے نظریہ خودی کی روشنی میں ادب و فن کی تشکیل فرما دینا دیتے ہوئے مختلف مواقع پر اشعار میں اپنے نظریہ ادب کی تشریح و توضیح کی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ان کے خطوط اور مضامین میں بھی بہت کا آمد مواد ملتا ہے۔ اس مقصد کے لیے اقبال نامہ، امرتہ شیخ عطار اشد، کے خطوط تو بہت ہی اہم ہیں۔ چنانچہ ان خطوط کا خالص تنقیدی لحاظ سے مطالعہ کرنے پر بعض ایسے اہم اشارات ملتے ہیں جن کی امداد سے اقبال کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگانے میں وقت نہیں ہوتی۔

(۲)

اقبال کی تنقیدی بصیرت کے جائزے سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ اقبال فلسفی تھے، پیشہ ورتا قدر نہیں۔ انہوں نے زندگی اور اس کے مظاہر پر تو تنقید کی لیکن اس کے باوجود خصوصیت سے ادب کے ناقد تھے بشرق و مغرب کے انکار و تصورات کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے باوجود وہ ادبیات کے ناقد نہ

تھے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ اقبال اظہار و ابلاغ کے مروجہ سانچوں اور بیشتر شعری اصناف کے فنی تقاضوں سے کامیابی سے عہدہ برداری نہ ہونے بلکہ ان میں اپنی جدت پسندی اور انفرادیت کا ثبوت بھی دیا۔ ظاہر ہے کہ ان کی عظیم تخلیقات کے پس پردہ کوئی تنقیدی شعور بھی ہوگا، کیونکہ تنقیدی بصیرت کے بغیر تخلیق حسن و معانی سے عاری محض دیوانے کی بڑ ثابت ہوتی ہے اور ایک مقصد پسند شاعر اور مصلح ادیب کے لیے تو تنقیدی بصیرت کی اور بھی زیادہ ضرورت ہوتی ہے کہ یہی پھر سے دہرایا کوتاہیوں میں رکھتی ہے۔

تخلیق و تنقید کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ بنظر تخلیق آٹا و اور محدود موضوع ہوتی ہے اور آمد کی صورت میں تو اور بھی زیادہ! تخلیق بال تخلیق کار پر یوں حاوی ہو ہو جاتا ہے کہ وہ گویا بے بس ہو کر محض ایک آلہ کی صورت اختیار کر کے خیالات و احساسات کے پھرے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی لحاظ سے دیکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ تخلیق تنقید کے دو قومی مقناطیسوں کے درمیان معلق ہوتی ہے ایک تنقید تنقید حیات ہے، یعنی وہ صلاحیت جس کی امداد سے تخلیق کار زندگی میں سے رود قبول کی بنا پر اپنے بے خام مواد حاصل کرتا ہے۔ اس کے سامنے اشیاء، حوادث اور وقوعات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ مگر وہ ان میں سے صرف ایک دریا پسند ایک کا انتخاب کرتے ہوئے موضوع سنن یا اپنا مقصد و تزار ویتا ہے گو بنظر ہر صلاحیت غیر شعوری یا جبلی نظر آتی ہے، لیکن درحقیقت یہ اس انفرادی نظر کی مرہون منت ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں فلسفہ حیات سے لے کر مقصد و فن تک بہت سے عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔

یعنی تخلیق کی چھان پھنگ! اس کے بھی دو پہلو قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ایک وہ تنقید جو کائنات چھانٹ اور حکم و اصلاح کی صورت میں خود تخلیق کار ہی کرتا ہے اور دوسری وہ صورت جس سے سبھی واقف ہیں۔ یعنی ادبی تنقید! پروڈیوسر اس ایبرو دہی (ABER CROMBIE) سے لے کر سکاٹ جیمز

تک کئی نقادوں نے تخلیق سے قبل اور تخلیق کے بعد جنم لینے والی تنقید میں نہ صرف امتیاز ہی کیا بلکہ ہر دو کی جدا گانہ اہمیت اور انفرادیت کو تسلیم بھی کیا۔ چنانچہ سکاٹ جیمز کے بقول:

”تنقید کی ایک ایسی قسم بھی ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے تنقید کی ایک قسم فن کو اپنا موضوع بناتے ہوئے فن کے بعد معروض وجود

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ)

غالب نے اسی کیفیت کی طرف اشارہ کیا تھا،

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریح خامہ نوائے سروش ہے

خود اقبال کی تخلیقی معویت کا بھی کچھ یہی عالم تھا کہ جس کا مہاراجہ سرکشن شاہ کے نام ۴۴ اپریل ۱۹۱۶ء کے ایک مکتوب میں خود اقبال نے یوں اختلاف کیا ہے، یہ مثنوی جس کا نام اسرا خودی ہے ایک مقصد سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے میری فطرت کا طبعی اور قدرتی میلان سکر و مستی و بے خودی کی طرف ہے مگر قسم ہے اس خدا نے واحد کی جس کے قبضہ میں میری جان و مال و آبرو ہے میں نے یہ مثنوی از خود نہیں لکھی بلکہ مجھ کو اس کے کہنے کی ہدایت ہوئی ہے اور میں حیران ہوں کہ مجھ کو ایسا مضمون کہنے کے لیے کیوں انتخاب کیا گیا؟

میں آتی ہے۔ ان میں وہی فرق ہے جو زندگی کی تنقید اور تنقید کی تنقید میں ہو سکتا ہے۔ مگر بلحاظ فکر مؤخر الذکر کے مقابلے میں اول الذکر کو تقدیم حاصل ہوتی ہے لیکن بلحاظ زمانہ ان میں اول و آخر کی تفریق مشکل ہے۔ فن پارہ موجود نہیں تو اس پر تنقید کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن یہ بالکل برہم ہے کہ ایسا کوئی فن پارہ نہیں جس نے تنقید سے قبل ہی جنم لے لیا ہو! لہ

تنقید کے ان دو پہلوؤں پر بطور خاص نور دینے کا مطلب اس امر کی وضاحت تھا کہ اعلیٰ تخلیق کار اور بلند پایہ تخلیقات کے پیچھے دیگر عوامل کے ساتھ ساتھ اعلیٰ تنقیدی شعور بھی کار فرما ہوتا ہے۔ اور اس حد تک کہ اس کی امداد سے تخلیق کار دنیا کی کثرت کو اپنے فن کی وحدت میں تبدیل کر پاتا ہے۔ شاید اس لیے عالمی ادبیات اور اس کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے مالک بیشتر تخلیق کار پختہ تنقیدی شعور کے بھی حامل تھے۔ اس لیے یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ اقبال ایسا منفرد تنقیدی شعور سے بیگانہ ہوتا؟

(۳)

جیسا کہ ابتدائی سطور میں عرض کیا گیا اقبال، پیشہ ورنہ ناقد نہ تھے اور نہ ہی اس مضمون کا مقصد اقبال کو عظیم مفکر کی مانند عظیم ناقد بنانا ہے کہ یہ اقبال کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کے ساتھ بھی زیادتی ہوگی۔ نہ اقبال نے اپنی تنقید کو کوئی نیا نظریہ دیا اور نہ ہی اپنے تنقیدی مباحث کی روشنی میں ہم عصر ادب کی تشریح و تحلیل کی۔ اسی طرح خطوط یا متفرق مضامین سے اقتباس جمع کرنے کے باوجود بھی ان میں وہ شرح و بسط نہ ملے گی، جو کسی باضابطہ تنقیدی مضمون

کی خصوصیت ہوتی ہے۔ لیکن بکھرے بکھرے خطوط میں یہ بکھرے بکھرے خیالات ایسے اشارات کی صورت یقیناً اختیار کر جاتے ہیں جنہیں بلا جھجک اقبال کے تنقیدی شعور کی تفہیم کے لیے اشاریے قرار دیا جاسکتا ہے۔

سیا گوشت میں پیدا ہونے والے کشمیری الاصل اقبال کی شہرت جب لاہور سے نکل کر ملک گیر ہوئی تو اہل زبان کی طرف سے اقبال کی زبان و بیان پر اعتراضات شروع ہوئے۔ گو اقبال نے ان اعتراضات کو درخور اعتنا نہ سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے جوابات دینے کی کوشش نہ کی، لیکن اس ضمن میں جو کچھ لکھا ہے، مولانا عبدالمجید سالک کی نوکر اقبال (صفحہ ۲۸) میں تنقید مجدد کے جواب میں اقبال کا ایسا ہی ایک مفصل اور مدلل جواب درج ہے، اس سے واضح ہوتا ہے کہ فلسفی اقبال علم عروض ہی نہیں بلکہ علم بیان اور اس کے دقیق مسائل سے بھی پوری طرح آگاہ تھے۔ اقبال کے خطوط میں بھی زبان و بیان کے بارے میں خاصی کارآمد باتیں مل جاتی ہیں۔ ہر چند کہ اقبال ان اشارات میں سے نہیں جو شاعری کو محض الفاظ کی بازی گری سمجھتے ہوئے کمالِ فن یا قمارِ کلامی کہتے صرف طرزِ الفاہی پر انحصار کرتے ہوں، لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبان و بیان پر کیے گئے اعتراضات کی بنیاد پر اقبال کسی حد تک خود شعور ہی میں مبتلا نظر آتے ہیں چنانچہ کہیں بحث کرتے ہیں، تو کہیں جواب دیتے ہیں، کہیں معذرتی اخذ نہیں تو کہیں مشورہ طلب کرتے ہیں۔ سید سلیمان ندوی کے نام خط مورخہ ۱۰ رجبی ۱۳۹۸ھ (۱۲ اس نوع کے کئی خطوط میں سے صرف ایک ہے :

”تصحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا، لیکن اگر آپ ان اعتراضوں کی طرف توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا رویہ زیادہ مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجئے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔۔۔۔۔ اس تکلیف کو میں

ایک احسان تصور کروں گا؟ ۱۷

دراصل اقبال کے بے شاعری حصول مقصد کا ذریعہ تھی۔ مقصود بالذات نہ تھی۔ اس بے لہوؤں نے اس کے ظاہری حسن اور فنی لوازم ہی کو مقصود نہیں نہ سمجھتے ہوئے اظہار و ابلاغ کے لیے انہیں کبھی زنجیریں نہ بننے دیا۔ چنانچہ ایسے خطوط کی کس نہیں جن میں خود کو زبانِ دامن شاعروں سے ممتاز رکھنے کا احساس واضح تر ہے مثلاً شوکت حسین کو لکھتے ہیں۔ (موجودہ ۳ جنوری ۱۹۲۶ء) :

تشر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں۔ میرا اولیٰ نصب العین تھا۔ وہ کے نصب العین سے مختلف ہے۔ میرے کام میں شعور ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو؟ ۱۸

یہ اسی اندازِ نظر کا نتیجہ تھا کہ کسی نظم کے غایوں کے احساس کے باوجود بھی انہیں دود کرنے کے لیے وہ کسی خاص گرم جوشی کا اظہار نہیں کرتے۔ چنانچہ شوکت حسین ہی کے نام ایک اور خط (موجودہ ۶ جنوری ۱۹۱۹ء) میں یہ سطریں ملتی ہیں :

"نظم اسقام سے بری نہیں لیکن اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں : ایک پرانی نظم کو آراستہ کرنے سے ایک نیا نظم تیار کرنا مقابلہ آسان ہے؟" ۱۹

اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں : اس انداز کا بعض اور خطوط

۱۷۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب، "اقبال نامہ"، حصہ اول، صفحہ ۸۱-۸۲

۱۸۔ ایضاً، حصہ دوم، ص ۲۵۳

۱۹۔ ایضاً، ص ۲۵۵-۵۲

سے بھی اظہار ہوتا ہے، چنانچہ سید سلیمان ندوی کے نام دو خطوط میں بھی یہی اعانہ برقرار ہے :

قوانی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل سب سے گہرے جو کچھ شاعری اس مشن کیلئے مقصود نہ تھی، اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عمدہ تساہل بتا...^۱

تکون کا بہت سا حصہ نظر ثانی کا محتاج ہے لیکن اور شغل اتنی فرصت نہیں چھوڑتے کہ ادھر توجہ کر سکوں۔ تاہم جو کچھ ممکن ہے کرتا ہوں،^۲ لے

اس عمدہ تساہل کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اقبال نے ایک مخصوص پیغام کی ترسیل کے لیے شاعری کو وسیلہ اظہار بنایا تھا، ان کے نزدیک اصل اہمیت اپنے انکار کی تھی، اس لیے انہوں نے تشبیہات اور استعارات کے خوش رنگ کاغذوں سے بنے پھولوں ایسی خوشبو سے محروم شاعری کو نہ تو کہیں مقصود فن جانا اور نہ ہی اس لحاظ سے کبھی خود کو شاعر گردانا، اسی لیے تو ان کے بقول میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعراء میں شمار ہو^۳

اقبال کے بارے میں جو یہ پرانی بحث چل رہی ہے کہ اقبال فلسفی تھے یا شاعر میری دانست میں بے معنی ہے کہ اقبال نے خود ہی اپنے خطوط میں دو ٹوک الفاظ میں یہ کہہ دیا،

”شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطلع نظر نہیں رہا کہ نہ

۱۔ اسرارِ خودی کی طرف اشارہ ہے۔

۲۔ شیخ عطاء اللہ مرتب کتاب ہنگوڑہ صد ہول، ص ۸۵-۸۶ (خط مورخہ ۳ اکتوبر ۱۹۱۸ء)

۳۔ ایضاً ص ۱۰۸ (خط مورخہ ۱۱ اکتوبر ۱۹۱۹ء)

کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں بمقصور صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہوا۔ اور بس! اس بات کو مد نظر رکھ کر جن خیالات کو منہید سمجھتا ہوں۔ ان کو نظر اہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں! اس واسطے کہ آرٹ (فن) غایت درجہ کی جانکا ہی چاہتا ہے۔ (اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں) ملے

...تیں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا، اس واسطے کوئی میرا رقیب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا رقیب تصور کرتا ہوں۔ فن شاعری سے مجھے دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں بعض مقامات خاص رکھتا ہوں، جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے، ورنہ:

نہ بینی خمیہ زانان مرد فرد دست
کہ برمن تہمت شعر و سخن بست

(۳)

اقبال کے انکار اور پیغام کے تناظر میں اقبال کے نظریۂ ادب و فن کا تحلیلی مطالعہ کرنے اور اس موضوع پر خطوط اور نشری تحریروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے

ملے۔ شیخ عطار اللہ مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۱۰۸ (خط موضوعہ، اراکوبر ۱۹۱۹ء)
ملے۔ کسی شاعر کی تنقید کے لیے اس کے عام نصب العین ہی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے؟
(عبدالواحد معینی، کتاب مذکور، ص ۱۶۸)

ملے۔ شیخ عطار اللہ مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۱۹۵-۱۹۶ (خط موضوعہ، اگست ۱۹۳۵ء)

کہ اقبال ایک مقصد پسند ادیب ہی نہ تھے۔ بلکہ ادب برائے ادب کے خوش رنگ نظریے کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں کہ ان کے بقول :

”شاعری میں لٹریچر جو حیثیت لٹریچر کے کبھی میں مطلع نظر نہیں رہا“

واضح رہے کہ ادب برائے ادب کے نظریے کو اقبال ۱۹۱۶ء میں مسترد کر رہے ہیں۔

یہ وہ وقت تھا کہ ابھی تک ہندوستان تو کہا یورپ میں بھی ترقی پسند ادب کی تحریک کی داغ بیل نہ ڈالی گئی تھی بلکہ اس سلسلہ میں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب میں مقصدیت کا نظریہ اقبال کی اپنی مخصوص اقتدا و طبع کا نتیجہ تھا یا اس ضمن میں وہ کسی سے متاثر تھے ؟ اس سوال کا قطعی جواب دینا ممکن نہیں۔ کیونکہ جس طرح انگریز اقبال کی تشریح و تفسیر میں مشرق و مغرب کی کئی ہستیوں کے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے اسی طرح بطور خاص اقبال کے نظریہ ادب کا تحلیل مطالعہ کرتے ہوئے

اثرات کا سراغ لگانے کی کوشش کے بغیر صرف تشریحی انداز اختیار کر کے بات ختم کر دی جاتی ہے شاعرا کے حوالے اور تشریحات بھی بہت ضروری، لیکن، جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال کے خطوط اور مضامین میں اس موضوع پر اتنا مواد بکھلا ہوا ہے کہ اس سے بھی بہت سے نتائج مرتب کیے جاسکتے ہیں۔

اگر اقبال نے اپنے نظریہ ادب کی تشکیل میں کسی سے استفادہ کیا ہوگا تو وہ اشتراکی ادیبوں کے علاوہ اور کوئی نہیں ہو سکتے، کیونکہ مارکس کی تحریروں اور اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روسی انقلاب کے بعد ادب برائے مقصد کے نظریے پر اتنا کچھ لکھا گیا

لہ - پیمپ میں ۱۹۳۵ء میں اور ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی۔ سردار جعفری کے بقول ترقی پسند ادب کے ضمن میں اقبال نے بھی سہاد نہیں کی حوصلہ افزائی کی، (ترقی پسند ادب، ص ۱۸۱)

کراسے (اچھی خاصی) ایک ادبی تحریک کی حیثیت دے دی گئی، اقبال بھی ایک زمانے میں مارکس اور لینن وغیرہ سے متاثر رہے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ اپنے مقصد پسند ادب کے دفاع کے لیے نادانستہ طور پر ہی یہ نظریہ اپنایا ہو، مضمون کی ابتدا میں درج اقتباس میں اقبال کہتے ہیں:

”میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معماری ”ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت کار ہے۔“
جب کہ میکسم گورکی (GORKY) نے یوں لکھا ہے:

”مصاب زبیرت میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع، علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھار رہا ہو، بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے ایسا انسان جہاں اپنے ماحول اور گرد و پیش پھیلی زندگی سے ناقابل شکست رابطہ رکھتا ہے“ ملے

بات ایک ہی ہے، صرف انداز بیان کا فرق ہے!

خیالات کی اس ہم آہنگی کی طرف اشارہ کرنے سے بطور خاص یہ ثابت کرنا نہیں کہ اقبال نے اشتراکی اور بنوں سے ہی ادب میں مقصد پسندی کیسی بلکہ صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ اس ضمن میں اگر اقبال کسی سے متاثر ہو سکتے تھے تو وہ صرف اشتراکی ہی ہو سکتے تھے۔ اقبال گو ترقی پسند نہ تھے، لیکن مقصدیت کے معاملے میں ترقی پسند اور بنوں سے کم گزرنے والے تھے کہ ان کا بھی یہ ایمان تھا کہ ادب سے قوم کی تعمیر بدلی جاسکتی ہے چنانچہ ان کے بقول:

”کسی قوم کی زندگی دیں، موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت نہیں

ہیں۔ بلکہ جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے وہ تعمیل ہے جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے اور وہ بلند نظریات ہیں جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تو میں شعراء کی دست گیری سے پیدا ہوتی ہیں اور اہل سیاست کی پامروسی سے نشوونما پا کر مرجاتی ہیں پس میری خواہش یہ ہے کہ افغانستان کے شعراء اور انشاد پرداز اپنے ہم عصروں میں ایسی روح پھونکیں جس سے وہ اپنے آپ کو پہچان سکیں۔ جو قوم ترقی کے راستے پر چل رہی ہے۔ اس کی انانیت خاص توجہ کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے مگر وہ تربیت جس کا خیر احتیاط کے ساتھ اٹھایا جائے؟ ملے

ادب برائے مقصد کے ضمن میں گو ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ ادیب کافی سے زیادہ نیک ناکامی کا چکے ہیں۔ لیکن غیر جانبداری سے جائزہ لینے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اقبال نے ادب برائے مقصد کے حق میں ادب برائے ادب کے نظریے کو مسترد کر دیا تو یہ کوئی ایسا انوکھا چونکا دینے والا انقلابی فعل نہ تھا کہ اقبال، بلکہ ترقی پسندوں سے بھی قبل سرسید احمد خاں اور ان کی تحریک سے وابستہ اہل قلم اور بالخصوص حالی نے بے مقصد اور بے مغز ادب سے اظہارِ بے زاری کرتے ہوئے ہم عصر ادبی رجحانات پر تنقید بھی کی تھی سرسید نے سب سے پہلے اس حقیقت کو سمجھا تھا کہ اعلیٰ ترقی مقاصد اور وسیع ترقوی مفادات کے حصول میں ادب ایک زبردست اور موثر ہتھیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ حالی نے اپنے مقدمہ شعرو شاعری میں انہی خیالات کو ادبی اصولوں کا درجہ دے کر متغیر حالات میں نئے ادب کی داغ بیل ڈالنے کی سعی

کی، بلکہ اقبال ہی کی مانند حالی بھی اس حقیقت سے باخبر تھے کہ برسی شاعری سوسائٹی کو بگڑاتی ہے۔ (ملاحظہ ہو مقدمہ شعر و شاعری) میں، برسی شاعری سے سوسائٹی کو کیا نقصان پہنچتا ہے، اسی لیے انہوں نے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ ادب کے ذریعے قومی سطح پر اعلیٰ تر اخلاقی کی ترویج سے قومی فلاح اور قومی بہبود کا کام لیا جاسکتا ہے، بلکہ حالی اور شبلی نے ادب یا تاریخ اسلام سے سوانح عمریاں لکھنے کے لیے بھی ایسی ہی شخصیات کا انتخاب کیا جو کسی نہ کسی لحاظ سے مسلمانوں کے لیے روشن مثال بننے کی اہلیت رکھتی تھیں۔ جب کہ نذیر احمد کے ناول اور اکبر الہ آبادی کے اشعار اس مقصد پسندی کے دوسرے پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مقصدیت کیونکہ ترقی پسندوں کا موٹو تھا، اس لیے ہمیشہ اس کا اسی تحریک کی روشنی میں مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ تاریخ ادب اردو کے تناظر میں جائزہ لینے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ اردو ادب میں مقصدیت تین بڑی لہروں کی صورت میں پہیلی، سرسید، اقبال اور ترقی پسند ادب کی تحریک۔ یہ تینوں اپنے مخصوص حالات کی پیروی تھے، اس لیے ان کے ان کے مقاصد جداگانہ بلکہ کسی حد تک تو متضاد بھی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ سرسید تحریک کے بنیادی مقاصد اقبال اور اس کے عصر کیلئے ناقابل قبول تھے، اسی طرح اقبال نے اپنے افکار میں خودی کو مرکزی نقطہ قرار دے کر ملت بیضی کی تشکیل نو میں ادب اور فنون کو جو کردار سونپا، اس کا ترقی پسند ادب کی مقصدیت (یا سویرا یا سرخ انقلاب) سے کوئی تعلق نہیں تھا۔

تو پھر اقبال کس مقصد کے حامی تھے ؟

اس سوال کا جواب اقبال کے خطوط میں جا بجا بکھرا ہے اور جواب وہی ہے یعنی زندگی کا معاون اور خدمت گار، لیکن میری دانست میں اشعار سے قطع نظر مرقع چٹائی کے انگریزی پیش لفظ کے یہ جملے اس مقصد کی اساس قرار دیے جاسکتے ہیں :

”انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے، انسانیت کے لیے مبدائے فیض بننے والا نئی کار زندگی کی چیرہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بناء پر وہ خدا کا ہم نفس ہو جاتا ہے اہدیوں وہ اہریت اور زمانہ کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے۔“

اقبال ادب کو ایک حرکتی عمل سمجھتے ہیں۔ ایسا عمل جو بے عمل قوم میں حیات امیز زو وڈا سکے۔ اگر ایسا نہیں تو اقبال کے نزدیک ایسا ادب بے کار اور بے سود ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے اپنے اشعار کی طرح خطوط میں بھی اس امر پر زور دیا کہ :

”جس سے چمن افسردہ ہو وہ باؤ سحر کیا“

چنانچہ اکبر الہ آبادی کو ایک خط مورخہ ۱۱ جون ۱۹۱۸ء میں لکھتے ہیں :

”میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں

قابل اصلاح ہے۔ PESSIMISTIC LITERATURE کہیں

زندہ نہیں رہ سکا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر

کا OPTIMISTIC ہونا ضروری ہے! لہ

۵۶۔ شیخ عطار اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ دوم، ص ۵۶

یہ امر باعث دلچسپی ہو گا کہ اب جدید انداز نظر جس سے چمن افسردہ ہوا والے

نظر کے کو تسلیم نہیں کرتا، چنانچہ سارتر (SARTRE) کے بقول :

افسردہ ادب قسم کی کوئی شے نہیں کیونکہ خواہ زندگی کی کتنی ہی سیاہ رنگوں

سے تصویر کشی کیوں کی جائے، یہ تصویر کشی صرف اسی مقصد کی خاطر

(بقیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

اکبر الہ آبادی ہی کو ایک اور خط و مورخہ ۲۰ جولائی ۱۹۱۸ء میں بے خودی کی
سی دواقسام گنواتے ہوئے لکھا۔

”ایک وہ جو LYRIC POETRY کے پڑھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ
اس قسم سے ہے جو انیون و شراب کا نتیجہ ہے“ ملہ

مندرجہ بالا کے ساتھ ہی سراج الدین پال کے نام خط و مورخہ ۱۹ جولائی ۱۹۱۷ء
سے مندرجہ ذیل سطور کو طا کر پڑھیے :

”یہ حیرت کی بات ہے کہ تصوف کی تمام شاعری مسلمانوں کے پولیٹیکل نقطہ
کے زمانے میں پیدا ہوئی اور ہونا بھی یہی چاہیے تھا جس قوم میں طاقت
توانائی منقود ہو جائے جیسا کہ تاتاری یوریش کے بعد مسلمانوں میں
منقود ہو گئی تو پھر اس قوم کا کھٹہ نگاہ بدل جایا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک

(پچھلے صفحہ کا بقیہ ماضیہ)

ہوتی ہے کہ آزاد انسان اس سے روشناسی میں اپنی آزادی محسوس
کر سکے ؟

(“WHAT IS LITERATURE” p.45)

اقبال نے دلائل اپنے ادب کے حوالے سے ان عصری رجحانات پر بڑی نکتہ چینی کی تھی
جو فرانس کے زوال پسند ادیبوں کی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں۔ اقبال قوم کی تشکیل بانو
میں مرگ پرستی، یاس پرستی، قنوطی، انداز نظر اور دروں بینی کو سب سے بڑی رکاوٹ
سمجھتے تھے۔ اسی لیے تو انہوں نے اپنے ادب میں ان کے بارے میں کہا تھا :

”کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار“

ملہ - شیخ عطاء اللہ مرتب، کتاب مذکور، حصہ دوم، ص ۶۰

ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے۔ اور ترک دنیا موجب تکمیل
..... اس ترک دنیا کے پردے میں قومیں اپنی سستی و کاہلی اور

ملہ - مثالیں پیش ہیں :

ہو گا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو میر تقی میر
مزا جوں میں یاس آگئی ہے ہمارے
د مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی میر تقی میر
تھی گرفتاری میں بھی اک لذت آسودگی
کیا کہیں ہم کتنے پھٹائے نکل کر دام سے مصنفی
اول تو قفس کا مرے دروازہ کہاں ہے
اور ہو بھی تو یاں طاقت پر واز کہاں ہے مصنفی
رہے گردش میں ہی جب تک دھچ پر از میں ہم
چمین آتے ہی تو دام بہت سا پایا !! مصنفی
دل بھنگی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھے
گویا چمن میں میرا کوئی آشتیاں نہ تھا نقاش
تجہ قید سے دل ہو کر آزاد بہت رویا
لذت کو اسیری کی کر یاد بہت رویا
ڈال دے مجھ پہ سایہ آنچل کا
ناتواں ہوں کفن بھی ہو دکا ناخ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

اس شکست کو جو ان کو تنارع البقا میں ہو چھپایا کرتی ہیں خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھیے کہ ان کی ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا ہے۔

مہاراجہ سرکشن پر شاہ کے نام اپنے ایک (اب تک) غیر مطلوب و غلط (موضوعہ ۱۳ مارچ ۱۹۱۶ء) میں بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا :
 خواجہ حافظ کی شاعری کا میں معترف ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ ایسا شاعر ایشیا میں آج تک پیدا نہیں ہوا اور غالباً پیدا نہیں ہوگا۔ لیکن جس کیفیت کو وہ پڑھنے والے کے دل پر پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ کیفیت، قوائے حیات کو کمزور و ناتواں کرنے والی ہے۔ میں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کی گزشتہ دماغی تالیخ اور موجودہ حالت پر بہت غور کیا ہے۔ جس سے مجھے یقین ہو گیا ہے کہ ان دو قوموں کے اظہار کو اپنے اپنے مریض کا اصل مرض اب تک معلوم نہیں ہو سکا۔ میرا عقیدہ ہے کہ ان کا اصل مرض قوائے حیات کی ناتوانی اور ضعف ہے اور یہ ضعف زیادہ تر ایک خاص قسم کے لٹریچر کا نتیجہ ہے جو ایشیا کی بعض قوموں کی بد نصیبی سے ان میں پیدا ہو گیا۔ جس نقطہ خیال سے یہ تو میں زندگی پر نگاہ ڈالتی ہیں۔ وہ نقطہ خیال صدیوں سے مضعف

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

انتہائی لاغری سے جب نظر آیا نہ میں

ہنس کے وہ کہنے لگے بشر کو جہاں چاہیے

۱۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۴۴-۴۵

مگر حسین و جمیل ادبیات سے محکم ہو چکا ہے اور اب حالات حاضرہ اس امر کے مقتضی ہیں کہ نقطہ خیال میں اصلاح کی جائے، ملکہ مہاراجہ کشن پرشاد ہی کے نام ایک اور خط (مہر شدہ) ۳ مارچ ۱۹۱۶ء میں یہ فقرات قابل غور ہیں :

”ہم سب انحطاط کے زمانے کی پیداوار ہیں اور انحطاط کا سب سے بڑا جادو یہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزاء اسباب کو اپنے شکار و خواہ وہ شکار کوئی قوم ہو یا فرد، کی نگاہ میں محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بد نصیب شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب کو اپنا بہترین مربی تصور کرتا ہے مگر :

من صدائے شاعر فرد استم لٹہ“

(۵)

ان تمام خطوط میں ایک ہی نکتہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے اور وہ ہے ادب کا قوت حیات میں اضافے کا باعث ہونا۔ آقبال کے بموجب قوم کی زندگی مصائب زیست میں اس کے عمل اور تئراج البقا میں اس کی مثبت جدوجہد میں مضمر ہے۔ اس لیے ادب سمیت ہر وہ شے جو اس منصب سے قوم کو دور لے جا کر اس میں پست ہستی اور دروں بینی پیدا کر کے اسے مقاصدِ جاہلہ سے عاری بنا دیتی ہے۔ آقبال اس کے مخالف ہیں۔ اسی لیے وہ غنائی شاعری (LYRIC POETRY) سے بے کر تصوف تک سبھی کو مسلم قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوئے انہیں کویتا مسترد کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اول الذکر کا

ملکہ۔ آقبال کے چند غیر مطبوعہ اور نایاب خطوط، ”ادبی دنیا“ (اقبال نمبر اپریل مئی ۱۹۱۷ء) ایضاً۔

اشافیوں سے کم نہیں تو موملہ لڈکر.... جس کا نمائندہ وہ حافظ کو سمجھتے ہیں....
 ترک دنیا کی تعلیم دیتے ہوئے ناتوانی کو حسین و جمیل اور خوش نما بنا کر پیش کرتا ہے:
 ".... جو کیفیت خواجہ حافظ اپنے رتھ کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں
 وہ قوتِ حیات کو ضعیف و ناتوان کرنے والی ہے؟" لے

.... باقی رہا خواجہ حافظ کا صوفی ہونا تو خواہ وہ صوفی ہوں، خواہ
 محض شاعر ہو ہر دو اعتبار سے ان کے کام کی قدر و قیمت کا اندازہ اور صحیح
 اندازہ علم الہیات کے اعتبار سے ہونا چاہیے۔ بلکہ ہر شاعر و صوفی و
 نبی و مصلح کی قدر و قیمت اسی مینار سے جانچی چاہیے۔ اور جو اس
 مینار پر چڑھا اترے اس کو اسی وقت دستوراً سمل بنانا چاہیے؟ لے

قوت کی اہمیت کو سمجھ کر اور اسے مصافحہ زیست میں ٹوہال بنانے کی سعی اقبال
 کے نظام فکر کے اہم ترین عناصر میں سے ہے۔ اسی لیے انہوں نے عالمی شخصیات
 (مثال، مسولین، لیڈن) سے لے کر افراد کی زندگی میں قوت کی قوت کو محسوس
 کرتے ہوئے متنوع ذرائع سے اس کی اہمیت اجاگر کی۔ اقبال نے گویا ضابطہ طور
 پر ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند کیا لیکن وہ اس حقیقت سے باخبر تھے کہ نیا بانو
 ادب کی چٹریں دھرتی سے نہیں بلکہ زندگی سے پھوٹتی ہیں..... اس ضمن میں اقبال
 کے رویے کو ایک مرتبہ پھر اس ادیبوں سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جو زندگی میں
 جدوجہد اور قوم کی بقا میں ادب سے ایک آلہ کار کام لینے کی تلقین کرتے ہیں۔ چنانچہ
 اقبال بھی ادب کو DECORATION PIECE -- نہیں سمجھتے، اور نہ وہ

لے۔ ایضاً، خط مورخہ ۱۰ مئی ۱۹۱۶ء

لے۔ ایضاً، خط مورخہ ۳ مارچ ۱۹۱۶ء

LYRICAL POETRY کی خدمت نہ کرتے، ہماری غزل میں وہ سب کچھ آجاتا ہے جسے اقبال LYRIC سے واضح کرنا چاہتے ہیں۔ ہند میں غزل دیرِ انحطاط کی پیداوار تھی، اور جیسے جیسے ملک میں سیاسی انتشار، اقتصادی بد حالی اور لامرکزیت بڑھتی گئی، غزل عروج حاصل کرتی گئی۔ چنانچہ عشق و عاشقی کا ایک خوشنما مگر مریضانہ تصور جو محبوب کے جو رجحان یا عشقِ حقیقی کے مابعد الطبیعی روپ میں ہمیشہ ناشاد و نامراد ہوتا ہے، تصوف کی صورت میں پس نظامِ اخلاق نے رواج پایا، ترکِ دنیا کو اس میں مرکزی حیثیت حاصل تھی، اور ان سب پر مستزاد غم و آلام کا ایسا اظہار کر ان میں بھی دلکشی اور خوشنمائی نظر آنے لگی۔ جہاں تک زندگی میں سامانِ تزیین اور آرائش اشیاء کا تعلق ہے تو غزل خوشنما عکاس سے کم نہیں لیکن قومی جدوجہد کے لحاظ سے غزل کے مخصوص مضامین اور روایات و مستحکمات واقعی ایمون کی تاثیر رکھتے ہیں، اسی لیے تو ۱۹۴۷ء کے بعد متغیر سیاسی حالات میں جب حالی نے روایتی غزل کو زندگی سے منقطع پایا تو نہ صرف اس کی روایات میں تبدیلیاں کہیں، بلکہ واضح الفاظ میں..... اہل وطن کی مخالفت کے باوجود بھی..... یہ کہا:

بس امتدائے مصعنی و مہر کر چکے

حالی اب آؤ پیروی مفسر بنی کریں

گوا اقبال نے بھی اپنے عہد کی بے معنی غزل سے متاثر ہو کر دلخ کی شاگردی میں ویسی ہی شاعری کی (اس عہد کی غزلوں کے نمونے باقیاتِ اقبال میں دیکھے جاسکتے ہیں)، لیکن جیسے جیسے اقبال کے ذہن میں اپنے ادبی مقصد اور خود ادب کے منصب کے بارے میں خیالات واضح سے واضح تر ہوتے گئے وہ نہ صرف غزل سے دور ہوتے گئے بلکہ جو تھوڑی بہت غزلیں لکھیں، ان کا بھی دیالِ جبریل میں، ہمد اور آہنگ تبدیل ہو گیا اور یوں یہ کہا جاسکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں چھوڑا تھا، اقبال

نے وہیں سے آغاز ہی کیا۔ بلکہ اسے نقطہ عروج تک بھی پہنچا دیا۔

اقبال کے جان فکری ارتقار بہت واضح ہے..... اس حد تک کہ نظموں میں اس کے مختلف مدارج کا تعین کوئی ایسا وشوار نہیں، لیکن خطوط اور نثری تحریروں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال کا تنقیدی شعور ارتقار پذیر تور ہے، لیکن شاید ہی اس کے کسی پہلو میں ترمیم و تیشع ہوئی ہو۔ چنانچہ ان کے ابتدائی خطوط میں ادب و فن کے بارے میں جو خیالات ملتے ہیں، وہی بعد کے خطوط و تحریروں میں بھی ہیں، بلکہ انہی منتشر خیالات میں ادب و فن کے موضوع پر اقبال کی بعض محو نظموں کے ابتدائی سراغ بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

خطوط کے ساتھ ساتھ اقبال نے ترقی پسندی کے انگریزی و بجاہ میں بھی فن کے بارے میں اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے جب آرٹ کے مقاصد کا تعین کیا تو اسے انسان کی تخلیقی شخصیت کا پر تو اور اعلیٰ تر مقاصد حیات کے تابع قرار دیا، چنانچہ اس امر پر بطور خاص زور دیتے ہیں کہ صرف تخلیق ہی سے انسان اپنی تمام امکانی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر صرف اپنی انفرادیت و بلکہ بقا، کا ثبوت ہی نہیں دیتا بلکہ وہ خدا کے در مقابل ہو کر یہ دعویٰ بھی کر سکتا ہے :

تو شب آفریدی چراغ آفسیدم

یہ تخلیق کا وہ ارفع تصور و فن کی اعلیٰ منزلی ہے جہاں فن کار محض ایک کاری گریا معمولی انسان نہیں رہتا بلکہ مرد مومن بن کر اپنی تخلیق کے روپ میں صوت و خوشید جیتا ہے۔ لیکن اقبال کو یہ سب کچھ نہ تو ہند کے ہم عصر تخلیق کاروں میں نظر آتا ہے اور نہ ہی ماضی کی ادبیات میں ! بلکہ اسلامی نقطہ نظر سے جائزہ لینے پر اقبال کو کچھ بھی نظر نہیں آتا :

..... اور جہاں تک اسلام کی ثقافتی تاریخ کا تعلق ہے تو یہ میرا عقیدہ

ہے کہ صرف فنِ تعمیر کی وحدہ اور استثنائی مثال سے قطع نظر اسلام کے آرٹ (موسیقی، مصوری، بلکہ شاعری تک) کو ابھی جنم لینا ہے۔ یہ وہی آرٹ ہے جو غلطی صغات کو انسانی روح میں جذب کرنے کے مقصدِ علیل کا حامل ہوتا ہے اور اسی سے تخلیقِ باخلاق اللہ اجدر خیر ممنون اور لازوال تخلیقِ وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارض پر نیابتِ الہی کا منصب حاصل کرتا ہے: ۱۔

بظاہر یہ انتہا پسندی معلوم ہوتی ہے اور نہ ہی اقبال کی تائید میں تمام ادبی سرمائے سے لاتعلقی کی جا سکتی ہے لیکن یہ ملحوظ رہے کہ اقبال ایک خاص نقطہ نظر سے بات ہی نہ کر رہے تھے۔ بلکہ اس میں بھی اسلام کی ثقافتی تاریخ اور اسلام کے آرٹ کی شرطِ عائد کر کے دائرہ محدود کر دیتے ہیں۔ اردو شاعری کا عمومی مزاج غیر ندرجی ہے۔ غزل میں تصوف اور حمد و نعت اور منقبت سے قطع نظر کر کے تمام اصناف اور غزل کے مسلمات وغیرہ کسی کو بھی بطور خاص اسلامی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

حافظ کو ہمارے دن جس احترام سے دیکھا جاتا ہے اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ کلام حافظ سے خیال نکالی جاتی ہے۔ لیکن اقبال اپنے مخصوص ادبی نصب العین کی بنیاد پر حافظ کے کلام میں شاعرانہ محاسن اور اخلاقی زندگی میں واضح طور سے غلط امتیاز دیکھتے ہوئے اس پر کڑی تنقید کرتے ہیں جس نے اسرارِ تجویٰ پر تصوف کا نام لے کر اعتراضات کیے جا رہے تھے۔ اس وقت اقبال نے خطوط کے علاوہ بعض مضامین میں بھی اپنے ادبی نصب العین اور نقطہ نظر کی وضاحت کی چنانچہ

ایسا ہی ایک مضمون اسرارِ خودی اور تصوف ہے جس میں اقبال نے دو لوگ الفاظ میں اپنی مقصد پر بندھی کا اظہار کیا ہے :

”شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ سمجھتا ہوں، جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعرا پروری غزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں حاصل کر لیتے ہیں، اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے راز کو پورے طرح پر سمجھتے ہیں، لیکن فردی اور ملی اعتبار سے کسی شاعر کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیے۔ میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں عمدہ ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے، اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے مضرت رساں ہے۔ ہر شاعر کم و بیش گرد و پیش کی اشیاء، عقائد، خیالات و مقاصد کو حسین و جمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے۔ اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء و مقاصد کو اصلیت سے حسین تر بنا کر دکھایا جائے تاکہ اوروں کو ان اشیاء و مقاصد کی طرف توجہ ہو اور قلوب ان کی طرف کھنچ آئیں۔ ان معنوں میں ہر شاعر جا دوگر ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ کسی کا جا دو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ۔ خواجہ حافظ اس اعتبار سے سب سے بڑے ساحر ہیں، مگر دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ وہ کون سے مقصد یا حالت یا خیال کو محبوب بناتے ہیں۔ اس کا جواب اوپر آچکا ہے۔ مختصراً یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں، جو اغراضِ زندگی کے منافی ہے بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے جو حالت خواجہ

حافظ اپنے ٹوٹنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں، (یعنی بحیثیت صوفی ہونے کے، وہ حالت افراد و اقوام کے لیے جو اس زمان و مکان کی دنیا میں رہتے ہیں، نہایت ہی خطرناک ہے، حافظ کی دعوت صحت کی طرف ہے جس کو وہ اپنے کمال فن سے شیریں کر دیتے ہیں مگر مرنے والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو،

تاووک اندازے کرتا بد ازل دل برو!

تاووک اور مرگ را شیریں کنند ۴

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال نے شعر کہنے کے مقاصد اور شعر کے فنی حسن میں امتیاز کرتے ہوئے قومی اور اجتماعی مقاصد کے حصول میں شعر کے فنی حسن کی اہمیت کو تسلیم نہ کیا۔ اسی نقطہ نظر کی مزید تشریح اقبال کے ایک اور مضمون جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ سے بھی ہوتی ہے۔ اقبال کے بموجب آنحضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے دور جاہلیت کے شعراء پر جن تنقیدی آمار کا اظہار کیا:

”اُن سے مسلمانان ہند کو آج کل کے زمانے میں بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ اس لیے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج کل انہیں اب نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے۔۔۔۔۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنون لطیفہ کے اسی اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن، یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں؟ ۵

۵۔ عبد الواحد عینی، مرتب، کتاب مذکور، ص ۱۶۶-۱۶۷

۶۔ ایضاً، ص ۱۸۷-۱۸۸

اقبال مقصد پسند شاعر تھے۔ اور ہر مقصد پسند ادیب کی مانند وہ ادب کو کسی نصب العین کے تابع کرتے ہوئے مخصوص مقاصد کے حصول کا ایک ذریعہ تصور کرتے ہیں۔۔۔۔۔ اقبال نے ایک مثالی معاشرے کا خواب دیکھا تھا اور اس کی تکمیل کے لیے انہوں نے خودی کا درس دیا۔ اس خودی کی اساس پر انہوں نے اپنے تصورات کے قصر کی تعمیر اور افکار کی تشکیل کرتے ہوئے ادب کو بھی اسی خواب کے حصول کا ذریعہ جتانایا لیکن جب اپنے کلاسیکی ادب سے لے کر ہم عصر ادیبوں تک کسی میں بھی اپنے افکار کا پرتو نظر نہیں آیا تو وہ سب کو مسترد کر دیتے ہیں۔ تمام شعری ادب اور نگری سرانے کو مسترد کرنے کا مقصد نئی شعری روایات کی تشکیل تھا۔ اقبال اپنے نئے معاشرے کے لیے نیا ادب بھی دیکھنا چاہتے تھے۔ لیکن اقبال جس تخلیق فضا میں سانس لے رہے تھے۔ وہ ان کے ہم عصروں کی پہنچ سے باہر تھی۔ اس لیے پہلے تو زبان و بیان کی اغلاط کی نشاندہی ہوتی رہی۔ اور اس کے بعد ایسا سکھ بیٹھا کہ نقل تو ہوئی لیکن ان کے فن کی بلندیوں تک کوئی نہ پہنچ سکا۔

(۶)

اقبال نے کیونکہ ادب اور شاعری کو مخصوص مقاصد کے تابع قرار دیا، اس لیے شاعری وغیرہ کے بارے میں اقبال کے اپنے نظریات کا جائزہ دلچسپ ہی نہیں بلکہ سودمند بھی ہوگا۔

ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمصہ کے نام ۱۰ مارچ ۱۹۳۴ء کے ایک مکتوب سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ اس وقت شاعری میں قدیم اور جدید کی بحث کا آغاز ہو چکا تھا، کیونکہ اقبال مقلدانہ ہیں،

قدیم شاعری اور جدید شاعری کا سوال بھی سرانہ ادب کا ایک ہیجیکٹ ہو گیا ہے۔ میں فقط فرسودہ مضامین کی حد تک جدید و قدیم کی بحث کو

مانتا ہوں۔ شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں۔ جذبات انسانی اور کیفیات قلبی اللہ کی دین ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ طبع موزوں اس کے ادا کرنے کے لیے پُر اثر اتفاق کی تلاش کرے، نظم کی اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے ہمیشہ رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے۔ بس یہ سمجھ لیا جائے کہ جس شاعر کے جذبات ماحول سے اثر پذیر ہیں۔ وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہو سکتا ہے نہ کہ نفس شاعری؛ اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا۔ اور اس نقطہ خیال سے یہ کہنا پڑے گا اور یہ کہنا درست ہے کہ موجودہ شعراء کا کام تیسری ہونا چاہیے نہ کہ تخریبی! ۱۷

مولوی محمد صالح کے نام اپنے خط مورخہ ۳۰ مئی ۱۹۳۰ء میں فرمایا :
 ”جذبات انسانی کی تخلیق یا بیماری کے کئی ذرائع ہیں، جن میں سے ایک شعر بھی ہے۔ اور شعر کا تخلیقی یا ایجابی اثر محض اس کے مطالبے معانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صورت اور طرزِ ادا کو بھی بہت بڑا دخل ہے۔۔۔۔۔ ایک ہی شعر کا اثر مختلف قلوب پر مختلف ہوتا ہے بلکہ مختلف اوقات میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ قلوب انسانی کی اصلی فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربہ کا اختلاف ہے۔ اگر کسی شعر سے مختلف اثرات قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اس شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے۔ زندگی کی اصل حقیقت متنوع اور گونا گونی ہے“ ۱۸

۱۷۔ شیخ عطار اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۲۸۰

۱۸۔ ایضاً، حصہ دوم، ص ۳۶۱-۳۶۲

شاعری کے ساتھ ، ساتھ زبان کے بارے میں بھی ان کے خیالات کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً سردار عبدالرب اشتر کے نام کے ایک مکتوب و مضمون ۱۹ اگست ۱۹۲۳ء میں اس خیال کا اظہار کیا :

”زبان کو میں ایک بہت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے ، بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں خلاق سلیم کو ہاتھ سے ڈوینا چاہیئے“ طے

مولوی عبدالحق کو یہ لکھا (۹ دسمبر ۱۹۳۷ء)

”زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں۔ اور نئے نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کے بقا کا انحصار ہے“ طے

شاعری اور زبان کے بارے میں اقبال کے ان خیالات نے ذوق ایک باضابطہ دبستان کی حیثیت اختیار کی اور نہ ہی اقبال نے ایک ناقد بن کر ان مسائل پر موضوعاً پر باقاعدہ مقالے سپرد قلم کیے۔ لیکن ذاتی خطوط میں ملنے والے ان بھل خیالات اور اشارات کو یوں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں۔ ان میں تفصیل ، شرح اور بسط نہیں بلکہ اشارات ہونے کی بنا پر عام ادبیات کی پرکھ کے لیے انہیں عمومی معیار کی حیثیت بھی نہیں دی جاسکتی ، لیکن اتنا ہے کہ انہیں خود اقبال کے فن کی تفہیم کے لیے اہم اشارات یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح

شعر :

مشق کر مشق کر تا لطف سخن پیدا ہو

نحو و نحو شعر میں ہے ساخت پرین پیدا ہو"۔^۱

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے یہ بات اپنی ذات کے حوالے سے کہی ہے۔ کیونکہ اقبال نے اپنے شاعرانہ جذبے اور تخلیقی عمل کو ابہام کی طرح محسوس کیا تھا۔ چنانچہ انہوں نے مختلف مواقع پر اپنی گنگو اور بعض تحریروں میں بھی اس امر پر زور دیا تھا کہ ایک خاص نوع کی کیفیت طاری ہو جانے پر اشعار کی آمد ہوتی تھی۔ اور اسی عالم میں فرق وہ تخلیق ہوتے۔ اگر تنقیدی لحاظ سے اس کا بطور ایک نظریہ مطالعہ کریں تو یہ بات افلاطون اتنی پرانی ثابت ہوگی جس نے یہ کہا تھا کہ فن کی دیویوں ("MUSES") کی عطا اور وجدانی دیوانگی کے بغیر کوئی شخص بھی اعلیٰ پایے کا تخلیق کار نہیں بن سکتا۔ شاید اسی لیے اقبال نے بھی ایک صاحب کو شاعری سے پرہیز کا مشورہ دیا تھا :^۲

۱۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، صفحہ ۲۰-۲۶

۲۔ غصہ کے نام ایک مکتوب (مؤرخہ یکم دسمبر ۱۹۳۲ء) میں یوں لکھا :

تمیری خواہش ہے کہ اس قدر قلعیہ کو آپ بہترین طریقے سے استعمال کریں آپ کے اکثر اشعار وجدان کے حامل ہیں، (ایضاً، حصہ اول، ص ۲۸۶)۔

۳۔ مولوی احمد علی شاہ کو یوں لکھا :

"دوستانہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے بہتر مصرف تلاش کریں۔ اگر اردو کی خدمت کا شوق ہوتا تو سوقت نظم سے زیادہ مثر کی ضرورت ہے" (ایضاً، حصہ دوم، ص ۲۵۶)۔

انگریزی ناقدین میں سے رِسکن (RUSKIN) بطور خاص اس نظریے کا حامی تھا کہ قلب کے گناہ اور روج کی بالیدگی کے بغیر اعلیٰ فن پاسے کی تخلیق ناممکن ہے۔ اس پر مبنی معلمین اخلاق کی تعلیمات کا گہرا اثر تھا۔ اسی لیے وہ اعلیٰ تخلیقی ذہن کا کردار کی پاکیزگی اور روحانیت کے بغیر تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ اس نے حسن، تخلیقی عمل اور فنون لطیفہ کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا بعض اوقات وہ مسلم صوفیاء کے تصورات سے مماثل نظر آتے ہیں۔ اقبال نے بھی مولانا عبدالحامد دریا آبادی کے نام اپنے ایک مکتوب (مورخہ ۱۷ اپریل ۱۹۲۶ء) میں رِسکن کے انداز میں اس خیال کا اظہار کیا :

”میرے کلام کی مقبولیت محض فضلِ ایزدی ہے ورنہ اپنے آپ میں کوئی ہنر نہیں دیکھتا اور اعمالِ صالحہ کی شرط بھی مفقود ہی ہے۔ بلکہ اعمالِ صالحہ کی شرط، خاص رِسکن والی بات ہے !

۲۔۔۔۔۔ اقبال اصنافِ سخن کی قدیم تقسیم اور کلاسیکی معیار کو پسند ہی نہیں کرتے بلکہ ان کی برقراری کے لیے اصرار بھی کرتے ہیں۔ اقبال کا تمام کلام بھی اس امر کی شہادت دیتا ہے۔ چنانچہ وہ غزل، مسدس، قطعہ، رباعی، ساقی نامہ وغیرہ قدیم ترین پیرائے اظہار کے دائرے سے باہر آنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اب یہ اقبال کی اپنی قاعدہ الکلامی ہے کہ ان کلاسیکی اصناف کو جدید خیالات اور نئے تصورات کے اظہار کے لیے اس چابکدستی سے برتاؤ کہ اقبال کے ہاں یہ قدیم اصناف جدید ایسی تازگی کی حامل نظر آتی ہیں۔ اقبال نے تراکیب تراشی سے بے کمر ترنم الفاظ کے بر محل استعمال سے ایک خاص طے کا شعری آہنگ پیدا کرتے ہوئے متنوع تجربات کیے۔

لیکن ان سب کے باوجود وہ اصناف کی قدیم تقسیم کے دائرے سے باہر نہیں آتے، بلکہ وہ تو انگریزی ادبیات کے زیر اثر ابھرتی ہوئی نئی صنف یعنی نظم معرائے بھی مخالف تھے۔ چنانچہ لمحہ کے نام ایک مکتوب (مورخہ ۱۰- اپریل ۱۹۳۲ء) میں اس خیال کا اظہار کیا :

اب کچھ عرصہ سے بلا رولیف و قافیہ نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ اور یہ انگریزی میں بلیک ورس ہے جس کو ڈشمر جزا کہنا چاہیے۔ اگرچہ پبلک مذاقی لہو ایسا ہو چلا ہے مگر میرے خیال میں یہ روش آئندہ مقبول نہ ہوگی۔" ۱

اردو میں بلیک ورس نفلوں کا تجربہ عبدالعلیم شرر وغیرہ سے شروع ہو چکا تھا اور ۱۹۳۳ء تک اس کے کھینے اور پڑھنے والوں کا ایک حلقہ وہ محدود ہی، یقیناً پیدا ہو چکا ہوگا۔ اقبال اپنے فلسفہ میں ذوق آئین نو سے ڈرتے ہیں اور نہ ہی طرز کہن پڑاتے ہیں۔ لیکن شاعری میں وہ مروج اصناف سے ہٹ کرنے تجربات پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ چنانچہ اس کا اندازہ قافیے سے غیر معمولی دلچسپی سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں قافیے کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے نظریے کی مخالفت کرتے ہوئے کامیاب اظہار میں اسے ایک رکاوٹ قرار دیا تھا، لیکن اقبال کا اس کے برعکس نظریہ ہے چنانچہ معمولہ بالا خط ہی میں یہ سطر میں بھی ملتی ہیں :

”سنیے غزل اور رباعی کے لیے قافیہ کی شرط تو لازمی ہے۔ اگر رولیف بھی بڑھادی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے۔ البتہ نظم رولیف کی محتاج نہیں، قافیہ تو ہونا چاہیے“

بلکہ اقبال تو اس حد تک جاتے ہیں کہ وہ پابندی عروض کی خلاف ورزی کو 'شاعری کا قلعہ منہدم' ہو جانے کے مترادف گردانتے ہیں۔ اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ بحیثیت ایک شاعران کا مزاج اور تصوف فن سراسر مشرقی ہی رہا۔ ہر چند کہ وہ مغربی فلسفے اور انگریزی ادبیات سے گہری واقفیت رکھتے تھے، لیکن اس کے باوجود انہوں نے جدید شعری تحریکات اور تکنیکی تجربات سے غور کو پھائے رکھا بلکہ نگر صنائع بدائع کا مطالعہ کریں تو نصف صدی سے زائد صنعتیں تو ان کے کلام میں سے ہی نکلیں گی۔ عابد علی عابد نے اسی نقطہ نظر سے اقبال کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے، سوان کے بقول :

صنائع لفظی و معنوی آج کل کچھ ایسی بنام ہو گئی ہیں کہ اگر یہ دعوئے کیا جائے کہ اقبال، بلاغ و اظہارِ مطالب کے لیے انہیں بہت چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں تو اکثر پڑھنے والے تعجب کا شکار کریں گے ؟

اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے صنائع لفظی و معنوی سے اس طرح سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ مطالب و مفہوم کی طرف رہتی ہے۔۔۔۔۔ اقبال کے کلام میں کم و بیش تمام صنائع معنوی پوری ہنرمندی اور چابکدستی سے استعمال ہوئی ہیں لیکن تضاد، خشو، ملج، مراعات، التظیر، حسن، تعلیل، ایہام، تضاد اور ایہام تناسب سے انہوں نے زیادہ کام لیا ہے کہ ان کی مدد سے معانی کی تمام دلائیں روشن ہو جاتی ہیں۔

اقبال مقصد پسند شاعر تھے۔ اور ایسا شاعر صرف اپنے پیغام ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس لیے اقبال کا بھی یہی طرز امتیاز ہے کہ بحیثیت شاعر انہوں نے شعر

تو خواجہ دنیا کے بہترین شعراء میں سے ہیں؟^۱

پروفیسر آل احمد سرور کو اسلوب کے ضمن میں لکھا (۱۲ مارچ ۱۹۳۷ء)
 تیمور کی روح کو لبہل پہل کرنے سے تیموریت کو زندہ کرنا مقصود نہیں بلکہ
 وسط ایشیا کے ترکوں کو بیدار کرنا مقصود ہے۔ تیمور کی طرف اشارہ
 محض اسلوب بیان ہے۔ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی (VIEW)
 تصور کرنا کسی طرح درست نہیں۔ ایسے اسالیب کی مثالیں دنیا کے
 ہر لٹریچر میں موجود ہیں؟^۲

اسلوب ادب کے نزاعی مسائل میں سے ہے۔ تخلیق کار اسلوب سے شخصیت
 کا اظہار کرتا ہے یا اس سے فداوار اختیار کرتا ہے؟ اظہار میں اسلوب سے کس حد تک
 حسن پیدا ہوتا ہے۔ اور ابلاغ کا اسلوب سے کیا تعلق ہے؟ یہ اور اس نوع کے
 دیگر مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اقبال نے اسلوب کے بارے میں جس خیال
 کا اظہار کیا ہے۔ وہ شاعر کی ایک خاص کیفیت کا غماز ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے خیالات
 احساسات یا تصورات کے براہ راست ابلاغ کے لیے الفاظ اور مروج محاورات یا
 تشبیہات و استعارات کو نا کافی تصور کرتے ہوئے نئی علامات، امیجز یا تلمیحات وغیرہ
 لے کر آتا ہے۔ اسی طرح نئے خیالات کے لیے بھی وہ ان کے سہارے کے ساتھ ساتھ
 بعض اوقات نئی ترکیب بھی وضع کرتا ہے۔

اقبال نے تیمور کی تخلیق استعمال کر کے اگر قاری سے یہ توقع رکھی کہ اس کا

۱۔ شیخ عطار اللہ، مرتب کتاب مذکورہ، حصہ اول، صفحہ ۵۲

۲۔ ایضاً، حصہ دوم ص ۲۱۵

ذہن تیموریت کی طرف منتقل نہ ہوگا تو یہ توقع بے جا تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ہر علامت ایک خاص نفسی کیفیت کی غماز ہوتی ہے، اور تشبیہات یا انیمجز (IMAGES) جو اس کے لیے سامان پہنچ مہیا کرتے ہیں، اسی طرح تاریخی شخصیات یا واقعات و حوادث کو بطور تلمیح استعمال کرتے وقت ان کے درست تناظر کو ذہن میں رکھنا لازم ہوتا ہے کہ تاریخ میں تیمور قومی بیداری کا نہیں بلکہ ظلم و شقاوت کا منظر ہے۔ اس لیے اقبال کا اس امر پر اصرار کہ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی VIEW تصور کرنا کسی طرح درست نہیں محل نظر ہے۔ اسلوب کیونکہ براہ راست اطلاق میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے بالواسطہ طور سے وہ بھی VIEW ہی کا ایک جزو بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مختلف شعراء میں اسلوب کی بنا پر امتیاز ممکن نہ ہوتا بلکہ بے معنی بھی ثابت ہوتا۔

اقبال زبان کو جسکی سمجھتے ہوئے اس کی تغیر پذیر سی کو تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ اسے 'ثبت' نہیں سمجھتے۔ اطلاق کے سلسلے میں زبان بعض اوقات رکاوٹ بھی بنتی ہے۔ یہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں امداد کرتی ہے وہاں بعض پابندیوں کی بنا پر رکاوٹ بھی بن سکتی ہے۔ جذبات کا تیز و حار را جب زبان کو اپنے ساتھ خس و خاشاک کی طرح بہا کر لے جائے تو پاگل کی جڑ، غصے کی گرج اور ہڈیاں کی پیچ جھنم لیتی ہے۔ لیکن یہ جذبات کا دھماکا شدت اور تندگی کے باوجود زبان کے کناروں میں موجیں مارے تو شاعر کی تخلیق معرضِ جہد میں آتی ہے۔ اقبال نے زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے: 'کہ جس اہم سانی حقیقت کی طرف اشارہ کیا، روسی شاعر اور ناول نگار بورس پاسترناک (PASTERNAK) نے دوسرے الفاظ میں اسی کی مزید تشریح کی ہے:

پیغام کی گمراہی کے شدید اور از خود رفتہ کرا دینے والے احساسات

سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ فن کار شدتِ احساس سے پرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس قدیم زبان کی بھی قلاباہیت ہو جاتی ہے۔

اس کے ساتھ ہی ٹی۔ ایس۔ ایللیٹ (T.S. ELLIOT) کا یہ قول بھی قابلِ غور،
 ”عظیم شاعر.... وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ بلکہ صحیح
 معنوں میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے؟
 کیا اقبال کے بارے میں یہی کچھ نہیں کہا جاسکتا؟

م..... مختلف قلوب اور طبائع پر شعر کے متنوع اثرات کے ذکر سے انہوں
 نے قادی اور شاعر کے درمیان اس نفس رابطہ کی طرف اشارہ کیا ہے جو مؤثر الفاظ
 سے جنم لیتا ہے۔ یہ دراصل نفسیات کا مسئلہ ہے اور آئی۔ اے۔ پرمرٹنز (I.A. PER-

RICHARDS) ولیم ایلمپسن (WILLIAM EMPSON) اور کینتھ برک (KENNETH

BERKE) وغیرہ نے اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے جو دلچسپ بھی

ہے۔ اور بصیرت افروز بھی۔ اقبال کو نفسیات سے بطور خاص شغف نہ تھا بلکہ وہ
 تو کسی حد تک اس کے مخالف ہی معلوم ہوتے ہیں، اس لیے انہوں نے اس
 رابطہ پر نفسیاتی اعتبار سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی۔ یہ بات تو انہوں نے اپنے
 شاعرانہ وجدان سے دریافت کی کہ ایک ہی شعر مختلف افراد کے لیے متنوع اثرات
 کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تعلیم و تربیت، نظریہ سیات اور تجربات زیست افراد کے
 انوہن اقبال کے الفاظ میں قلوب کو متنوع طور سے CONDITIONED کر
 دیتے ہیں۔ اس لیے ایک شعر تمام افراد کے لیے نہیں ہوتا۔

جیسا کہ ابتداء میں عرض کیا گیا، اقبال باضابطہ ناقد نہ تھے، اسی لیے انہوں
 نے ادبی مباحث اور تنقیدی مسائل پر نقادین کرنے لکھا بلکہ اپنے تخلیقی وجدان اور

شاعرانہ ذوق کی روشنی میں جو کچھ محسوس کیا اس کا اظہار کر دیا۔ بحیثیت مجموعی اقبال کے نظریہ اوب کا جائزہ لیں تو واضح ہو گا کہ اس کے غیر میں مشرقی شعری روایات کوٹ کوٹ کر بھری ہیں لیکن وہ ان روایات و مسلمات کے اندھے پجاری نہیں بنے بلکہ روایات، یہ کلاسیکی معائیر، یہ شعری سانچے اور یہ قدیم اسالیب سب ان کے باہر ہاتھوں میں گویا گیل مشی بن جاتے ہیں اور اقبال ایک ماہر فن کوڑہ گر کی مانند ان سے وٹکٹش جام و مینا بناتے ہیں اور اسی میں اقبال کی عظمت کا راز ہے۔

اقبال کا لسانی شعور

نربان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ انقلابِ مضطرب کا ایک انسانی نور یہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے! ۱

نربان کوئی غزل کی زبان سے آشنا نہیں
کوئی دلکش صدا ہو بھی ہو یا کہ تازی

علامہ اقبال نے اس شعر پارے اور شعر میں جن خیالات کا انکشاف کیا ہے، وہ کئی محاذ سے قابلِ توجہ ہیں۔ اس لیے کہ یہ اقبال کے خیالات ہیں اور اس لیے بھی کہ ان خیالات کی روشنی میں اگر ایک طرف علامہ کا لسانی شعور عیاں ہوتا ہے تو دوسری

طرف یہ وہ کسوٹی بھی مہیا کرتے ہیں جس پر خود عناصر کے اپنے کلام کی پرکھ ہو سکتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کے شعری محاسن کی تحسین کے لیے ایک داخلی معیار بھی مل جاتا ہے۔ داخلی ان معنی میں کہ یہ خود اقبال کے شاعرانہ وجدان کا عکس لطیف ہے، جس کی اساس اس شعورِ تقدیر پر استوار ہے جس میں اقبال کا سانی شعور بھی رنگ آمیزی کرتا ملتا ہے۔

اقبال نے گزشتہ صدی کی آخری دو دہائیوں میں شاعری کا آغاز کیا اور چودہ صدی کے آغاز تک برصغیر کے اہم شعراء میں شمار ہونے لگے تھے۔ گزشتہ صدی کے آخری پچاس برس میں لگاتار بے حد اہم ہیں کہ ۱۸۵۷ء میں مغل سلطنت کے سقوط کی صورت میں برصغیر سے سلطنت کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہی نہ ہوا بلکہ اس سے ریل کی جس زنجیر نے جنم لیا، اس کے نتیجے میں مسلم تہذیب کی مسلم اقدار میں دراڑیں پڑنے کے جس سلسلہ کا آغاز ہوا۔ وہ نصف صدی تک محیط نظر آتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کے بعد سے مسلم تہذیب و تمدن کی تاریخ گدے پانی میں ڈوبتے چاند کا منظر پیش کرتی ہے۔ برصغیر میں مسلم تہذیب کی کچھ واضح علامات تھیں، جیسے مغل سلطنت اور زبان، اردو شاعری و انصوص غزل، اور عمارت میں سے تاج محل اگرہ لال قلعہ دہلی، بادشاہی مسجد لاہور، مگر وقت اور تاریخ نے ان میں اول الذکر کو اگر گروہ دہا بنادیا، تو مغل لکڑی کر زندہ علامات کے برعکس محض تاریخی عمارت بن کر رہ گئیں لہذا اب تمام انحصار اردو زبان اور اس کے شعری سرمایہ پر تھا، اور اس کی واقعی جان سے حفاظت کی گئی۔

اردو زبان و ادب کے دہلی اور کھنوکھی صورت میں دو ٹبرے مراکز تھے، ایسے مراکز جہے اثرات برصغیر پر محیط تھے، زبان و ادب کے یہ مراکز کیونکر وارا سلطنت تھے اس لیے ان شہروں نے تہذیب و تمدن، زبان و ادب اور سیاست کے ضمن میں

علامات کی صورت اختیار کر لی تھی، کبھی یہ علامات روشنی کے میناروں کی مانند دہنمائی کا فریضہ ادا کرتی تھیں اور اپنے عصر میں زندگی کی زندہ ہروں کے مترادف تھیں۔۔۔ زندگی کی وہ زندہ ہریں جو اقدار سے عبارت ہوتی ہیں مگر ۱۹۵۷ء نے یہ سب تنگ میں ملا دیا۔ دہلی دہلی نہ رہی اور کھنوکھنوں نے رمل جب کہ حالی جیسوں کے مقصد میں دہلی مرحوم کی مرثیہ خوانی رہ گئی۔ سرسید کی تحریک کا مرکز علی گڑھ بنتا ہے۔ جب کہ سرسید کے اہم رفیق اور تحریک کے سرگرم کارکن دہلی یا کھنوکھنوں کے نہ تھے۔ یا اگر تھے تو ان کی عملی زندگی اور دہلی کارناموں میں دہلی یا کھنوکھنوں نے اسبابی کردار ادا کیا۔ اس عہد کے ادبی اور لسانی تناظر کو سمجھنے میں یہ نکتہ بے حد اہم ہے۔ کیونکہ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ بدلتے حالات میں زبان و ادب کے قدیم مرکز اپنی اہمیت گنوا بیٹھے تھے۔ جس کے نتیجے میں علی گڑھ جدید تعلیم کا اور لاہور جدید ادبی تحریک کا مرکز قرار پائے تھے۔

محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے شاعروں کی صورت میں نظم نگاری کی جس تحریک کی داغ بیل ڈالی اور دہلی اور کھنوکھنوں اس کی جو شدید مخالفت ہوئی تو اس کا اہم ترین سبب یہ تھا کہ وہ لوگ نظم کو غزل کی دشمن تصور کر رہے تھے بغزل دہلی اور کھنوکھنوں کے تہذیبی اقدار کی علامت تھی۔ جب کہ آزاد کی نظمیں اور حالی کی نیچرل شاعری اس آخری قلعہ کو منہدم کرنے کی کوشش تھی۔

علامہ اقبال کی شاعری کے آغاز تک اگرچہ زبان و ادب کے بارے میں وہ شدید جذبات نہ رہے تھے لیکن اہل زبان میں اردو کو صرف اپنی زبان اور خود کو اس کا جائز وارث سمجھنے کے رجحان میں ابیشہ کسی قسم کی کمی واقع نہ ہوئی تھی۔ جس کے نتیجے میں انہوں نے عصمت لسان کی مخالفت کا فریضہ ادا کیا۔ ایسا فریضہ جس نے انتہا پسندی کی صورت میں لسانی عصبیت کی صورت اختیار کر لی۔

زبان سے شدید جذباتی وابستگی کی کچھ وجوہات ہوتی ہیں، جن میں سرفہرست زبان کا زمین سے گہرا رابطہ ہے، دھرتی ماما اور مادر وطن جیسے الفاظ پر غور کریں تو فطرتی سائیکی سے ان کا گہرا نفسی تعلق واضح ہو جاتا ہے، اس حد تک کہ فرد انہیں ماں ہی کی مانند عزیز جان کران کی عصمت اور طہارت کی حفاظت کرتا ہے، ماں اور مادر وطن میں جو نفسی رابطہ ملتا ہے، اس کی کئی جہات ہیں اور انسانی شخصیت میں یہ کئی طرح کا رنگ گھول سکتا ہے، لیکن یہ سب موجودہ مضمون کی حدود سے خارج ہے جہاں تک زبان کا تعلق ہے تو اس کی اس شدید سے حفاظت کی جاتی ہے جیسے وہ ماں کا آنچل ہوا دھرتی ماں ہے زبان اس کا آنچل ہے وہ اس کا بیٹا ہے، اسی طرح باقی افراد بھی اس ماں کے بیٹے ہیں اور ہم سب زبان کی عصمت کے نگہبان ہیں، لیکن یہ باہر والے زبان کے معاملے میں کیوں دخل اندازی کرتے ہیں، یہ کون ہوتے ہیں، ماں بیٹوں کے بیچ میں بوسنے والے ؟

یہ سبے مختصر ترین الفاظ میں وہ نفسیاتی رویہ جو اہل زبان اپنی زبان کی حفاظت کے لیے اٹھاتے ہیں، اور اسی لیے وہ باہر والوں کی انسانی اختراعات اور تجربات کو بھی جی پسند نہیں کرتے، اہل زبان ہمیشہ زبان کو جیسی کہ وہ ہے اسے اسی صورت میں محفوظ رکھنے کے خواہاں ہوتے ہیں، اسی لیے صرف اہل زبان کا روزمرہ ہی درست تسلیم کیا جاتا ہے (خواہ وہ زبان کے مزاج کے برعکس ہی کیوں نہ ہو)، اور اسی لیے غلطی کے جواز میں بزرگوں کی سہولت دینی جاتی ہے، بزرگوں کی سہولت دینا بذاتِ خود نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے، یہ بالکل ایسے ہے جیسے بچہ نے غلطی تو کی، لیکن دادا اپنے یہ کہہ کر مائل دیا، کوئی بات نہیں ہم بھی ایسی ہی غلطیاں کرتے تھے، اہل زبان بالعموم زبان کے قواعد کا احترام کرتے ہیں، اور انہیں توڑنے کی کوشش نہیں کرتے کہ یہ ایک طرح کی INCEST ہو جاتی ہے، اس نکتہ کی تشریح اس وقت ہو جاتی

ہے جب میرامن دل حالے کی باغ و بہار کی ساوہ نگارش کے جواب میں مرزا حبیب علی بیگ سرور گھمنوی نے نساہد عجائب لکھی۔ سرور کا میرامن پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس نے ہمدوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں :

علامہ اقبال کی شاعرانہ شہرت کے آغاز سے ہی ان کی زبان پر اعتراضات کا آغاز بھی ہو گیا تو اس کی بھی وہی نفسیاتی وجہ تھی یعنی اہل زبان کے نزدیک اقبال باہر والا تھا، ایک طرح کا بیرونی غلام اور چومادر وطن کے آنچل کے ورپے تھا۔ وہ آنچل میں ستارے ٹانگ رہا تھا، نگران کی ماں کے آنچل میں ستارے ٹانگنے کی جرات کرنے والا وہ کون ہوتا تھا؟ اس لیے یہ بھی آنچل اتارنے کے مترادف تھا اور نظارہ ہے کہ یہ بے ادبی تھی گستاخی تھی۔ لہذا اقبال کے خلاف اہل زبان کے بغض و غضب کو لسانی تعصب سمجھنے کے برعکس اس نفسیاتی نکتہ کی روشنی میں دیکھنا چاہیے کہ ان کے بموجب اردو میں پنجابی الفاظ و محاورات استعمال کر کے اقبال زبان کی حرمت کو مجروح اور اس کی طہارت کو آلودہ کر رہا تھا۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ بالکل ایسے ہے جیسے ماں کا غیر آدمی کے ساتھ ملاپ کر لیا جا رہا ہو، اوریہ "incest" سے بھی بدتر تھا۔ اس لیے علامہ اقبال کے الفاظ میں "اہل زبان اس بات پر مصر ہیں، پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے سب سے بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا دواغ ہی نہ ہو"۔ حالانکہ زبان کا فروغ تہذیبی برتری کی نشانی سمجھا جاتا ہے (جیسا کہ انگریزی کی مثال سے عیاں ہے)۔

برصغیر کے مخصوص سیاسی حالات نے جب دہلی اور کھنوی مرکزی حیثیت ختم کر دی تو لاہور کی صورت میں ایک نیا ادبی مرکز جنم لے رہا تھا۔ اس وقت کسی کو یہ اندازہ نہ ہو سکتا تھا کہ آنے والے زمانے میں لاہور برصغیر میں نئی ادبی تحریکوں اور تصورات کو کاسب سے اہم مرکز بننے والا تھا۔ یہ انجمن پنجاب کے مشاعرے ہوں یا

”مخزن“ ایسے ادبی مجلے، علامہ اقبال کی شاعری ہو یا ترقی پسند مصنفین، انراض الاہور نے پوری ایک صدی تک برصغیر میں اردو ادب میں نئے خیالات اور تصورات کے فروغ میں بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اہم اور فعال کردار ادا کیا ہے۔ اب یہ ناممکن تھا کہ لاتعداد پنجابی ادبی تخلیقات کر رہے ہوں۔ اور سند وہ صرف اہل زبان کو مانیں اور وہ بھی اس صورت میں جب کہ زبان کو ایک بت بنا کر اہل زبان اس کے سامنے سجدہ رہیں ہوں۔

انفراد اور اقوام کے طب سے زبانیں بنتی اور بدلتی ہیں، ان کے ذخیرۃ الفاظ میں اضافہ ہوتا ہے اور موادات و محرکات کے انداز بدلتے رہتے ہیں، تبہیلی کا یہ عمل ایک فطری امر ہے۔ اگرچہ اس کا شعوری طور پر احساس نہیں ہوتا، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان اثرات کی جڑیں گہری ہوتی جاتی ہیں، اور ایک وقت آتا ہے کہ ایک اہم حقیقت کے طور پر سامنے آجاتے ہیں، اردو میں دوسری زبانوں کے الفاظ کھینچنے کی جو صلاحیت ہے، وہ اس کی ساخت میں مضمر ہے۔ اس لیے کسی وقت اور شعوری کاوش کے بغیر اردو میں نئے نئے الفاظ شامل ہو کر اسے متحرک اور فعال رکھتے ہیں۔ ۱۹۵۰ء کے بعد زبان میں نئے الفاظ کی شمولیت کا مطالعہ دو وجہات پر کیا جاسکتا ہے، ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی شعوری طور پر اردو میں انگریزی الفاظ شامل کر رہے تھے جو بسا اوقات اپنے جھوٹے پن سے عبارت کا مزاج خراب کر دیتے تھے، دوسری طرف پنجاب کے اہل قلم تھے جو کسی مقصد یا منصوبہ بندی کے بغیر صرف تخلیقی سطح پر اردو میں پنجابی الفاظ، موادات اور بہرہ شامل کر رہے تھے۔ واضح رہے کہ یہ انداز سرسید اور ان کے ساتھیوں کی مانند نہ تھا جو قومی سطح پر پچھلے احساس کمتری کو دور کرنے کے لیے انگریزی الفاظ اپنی اردو میں شامل کرتے تھے، جب کہ پنجابی اہل قلم تخلیقی تقاضوں کی بنا پر ایسا کر رہے تھے، علامہ اقبال

اس کی نمایاں ترین مثال قلوب پاتے ہیں۔ اور ان ہی پر سب سے زیادہ اعتراضات بھی کیے جاتے رہے ہیں۔ اقبال نے اس نوع کے اعتراضات کا جواب اپنے ایک مضمون ”اردو زبان پنجاب میں“ دیا ہے۔ علامہ نے اس مضمون میں خود کو ایک منصف مزاج پنجابی ”قلوب دیتے ہوئے“ اس امر پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اہل زبان اردو زبان میں تبدیلیوں کے عمل کو روکنے کے کیوں ورپے ہیں۔ علامہ اقبال علم اللسان کے ماہر نہ تھے، بلکہ مخالفین کے بموجب تو وہ اردو کے بھی ماہر نہ تھے، لیکن اس کے باوجود علامہ نے زبان میں تغیرات کی منطقی وجہ سے سمجھا ہے۔ اس کی اساس ان کی اپنی تخلیقی حسیات میں ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔

علامہ اقبال رقم طراز ہیں :

”..... اس بات پر مصر ہیں کہ پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا روانہ ہی نہ ہو، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے، ”وہ زبان جو باہمہ وجہ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔ جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے الفاظ و محاورات جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں۔ اس کے محاورات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا، اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا اور کیا تب تک کہیں تمام ملک ہندوستان اس کے زیرِ نگیں ہو

جاتے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں
کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس
پر اثر کیے بغیر رہے۔ علمِ ہند کا یہ ایک مستمِ اصول ہے جس کی مدت
اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے۔ اور یہ بات کسی
لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو
روک سکے؟ ملے

اس اقتباس کی آخری سطریں بے حد اہم ہیں اور اس امر کی غماز کہ علامہ اقبال
کا لسانی شعور کسی لسانی عصبیت کا پروردہ ہونے کے برعکس لسانیات کے مسلمات
پر استوار تھا۔ زبان انسانوں کی تہذیبی ضروریات کی تکمیل کا ایک ذریعہ ہے اور دیگر
تہذیبی امور کی طرح یہ بھی مختلف تہذیبوں کے اختلاط اور ان کے نتائج سے متبر نہیں
اور نہ ہی زبان کو تہذیبی دھارے سے الگ کر کے کسی ہوا بند ڈوبے میں محفوظ کیا
جا سکتا ہے۔ سنسکرت کے پتھر توں نے یہی غلطی کی اور زبان کو دیوبانی بنانے کے
چکر میں زبان ہی سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ علامہ اقبال کا طرز استدلال بھی یہی ہے۔ وہ
پنجابی ہونے کی بنا پر اردو میں پنجابی الفاظ ٹھونکنے کی کوشش نہ کر رہے تھے۔
بلکہ تہذیبی اختلاط کے نتیجے میں زبان میں تبدیلیوں کے فطری امراور اعلیٰ قانون
کی پیروی کر رہے تھے۔ اسی لیے جب وہ متذکرہ مضمون میں یہ لکھتے ہیں تو بات
سمجھ میں آ جاتی ہے،

”تعجب ہے کہ ہینز، کمرو، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے
ماددات کے لفظی ترے کو بلا تکلف استعمال کرو، لیکن اگر کوئی شخص

اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پڑوسی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھا اور باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے صریح خلاف ہے اور جس کا قائم و محفوظ رکھنا کسی فرد بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا عذر بے جا ہو گا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے جس سے انگریزی نے کئی ایک الفاظ پر معاش، بازار، لوٹ، چالان وغیرہ لے لیے ہیں، اور ابھی روز بروز لے رہی ہے۔“

علامہ اقبال نے اسی سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار اپنے ایک اور مضمون ”قومی زندگی“ میں بھی کیا ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے قومی زندگی میں قانونِ اقدار کے حوالے سے زبانوں کی نشوونما اور موت کی اصول کی تشریح کی ہے چنانچہ وہ رقم طراز ہیں :

..... ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زبانیں تھیں۔ مگر ایک عرصہ سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا راز اس قانونِ کامل ہے اور خود پنجابی زبان جس کو ہم دوزخ استعمال کرتے ہیں، اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں موجود نہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا حشر وہی ہو جو قدیم

زبانوں کا ہوا ہے؟" لے

ان اقتباسات سے علامہ اقبال کے لسانی شعور کا اندازہ ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ امر بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اردو میں پنجابی الفاظ کی شمولیت کو جائز اور درست سمجھتے تھے لیکن ان خیالات کی روشنی میں علامہ اقبال کے کلام کا جائزہ لینے پر وہاں کا لسانی منظر ان مشر پاروں کے برعکس نظر آتا ہے۔ علامہ اقبال نے جیسی مقرر اور معرب شاعری کی نارو کے اور کسی شاعر نے نہ کی ہوگی۔ حتیٰ کہ غالب نے بھی نہیں بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی رنگ آمیزی کے جس مقام پر غالب نے شاعری کو چھوڑا تھا۔ اقبال نے وہاں سے آغاز کیا اور آیات کی تضمین کی صورت میں اسے اس کی منطق انتہا تک لے گئے۔ ابتدا شاید پنجابی اہلزمیں ہو۔ لیکن بعد میں اقبال اس سے بتدریج دور ہوتے گئے۔ یوں دیکھیں تو علامہ کے لسانی شعور اور اس کے شاعری میں عملاً اظہار میں بُعد نظر آتا ہے اور ظاہر ہے کہ اس کی بنیادی وجہ فکر کی گراں باری تھی، اقبال جو کچھ کہنا چاہتے تھے۔ اس کے لیے اردو زبان کا موزن سانچہ ناکافی ہے۔ اس لیے وہ عربی فارسی کے مانوس اور غیر مانوس ہر طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مجبور تھے۔ یہی نہیں بلکہ جیسے جیسے اسلام کی طرف ان کا رجحان بڑھتا چلا گیا ویسے ویسے ہی اسلامی تاریخ، شخصیات، تعلیمات اور قرآن مجید کے حوالوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

اس کے برعکس فارسی کلام میں علامہ کی سادہ بیانی سہل منتج کی حدود چھوٹی نظر آتی ہے۔ حالانکہ اقبال کے لیے وہ غیر زبان تھی مگر اس میں اقبال نے اہل زبان کا سامنا کر دیا۔ اس حد تک کہ اب فارسی تنقید میں "بک اقبال" نے

ایک جداگانہ اصطلاح کی صورت اختیار کر لی ہے جبکہ اردو میں علامہ اس سے مختلف نظر آتے ہیں۔ اسی لیے وہ اظہار مطالب کے لیے فارسی اور عربی پر منحصر کرتے ہیں اب یہ اقبال کی نئی ریاضت کا اعجاز ہے کہ انہوں نے غیر مالوس الفاظ کو اس سلیقہ و نگاری سے برتنا کہ وہ بھی اردو کا جزو بن گئے۔

توشب آفریدی چراغ آفریدم

اقبال کے تصورِ فن کا تجزیاتی مطالعہ

”شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ شاعر سمجھتا ہوں، جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعراء پوری نغزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں ہی حاصل کر لیتے ہیں، اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے مادہ کو پورے طور پر سمجھتے ہیں لیکن فردوسی اور علی اعتبار سے کسی شاعر کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیئے۔ میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں ممد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں، تو وہ شاعر خصوصاً قومی

اعتبار سے محضت رساں ہے۔ ہر شاعر کم و بیش نگر و و پیش کی اشیاء عقائد، خیالات و مقاصد کو حسین و جمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے۔ اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء و مقاصد کو حسین تر بنا کر دکھایا جائے، تاکہ اوروں کو ان اشیاء کے مقاصد کی طرف توجہ ہو اور مقلوب ان کی طرف کھینچ آئیں۔ ان معنوں میں ہر شاعر جادوگر ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کسی کا جادو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ... خواجہ حافظ اس اعتبار سے بہت بڑے ساحر ہیں۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون سے مقاصد یا حاکات یا خیال کو محبوب بناتے ہیں، اس کا جواب اوپر آچکا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں جو انراضِ زندگی کے منافی ہے، بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے جو حالت خواجہ حافظ اپنے پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں یعنی بیشیت صوفی ہونے کے، وہ حالت افراد و اقوام کے لیے جو اس زمان و مکان کی دنیا میں رہتے ہیں، نہایت ہی خطرناک ہے۔ حافظ کی دعوت موت کی طرف ہے جس کو وہ اپنے کمال فن سے شیریں کر دیتے ہیں تاکہ مرنے والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو:

ناوک اندازے کہ تاب از دل برد

ناوک او مرگ را شیریں کند!

و اقبال۔ اسرارِ خودی اور تصوف، ۱۹۱۶ء

لیکن ۱۹۰۷ء میں اقبال کا عالم یہ تھا:

جب حافظ کی کیفیت مجھ پر طاری ہوتی ہے اس کی روح میری روح میں حلول کر جاتی ہے۔ میری شخصیت شاعر میں منغم ہو جاتی ہے

اور میں خود حافظ بن جاتا ہوں“

د عظیم بیگم... اقبالؒ

یہ تضاد کیوں ؟

اقبال کی زندگی کے اہم واقعات شعوریت کے ارتقاء اور فنی مقاصد کے تشکیلی عناصر کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ دونوں بیانات متناقض ہونے کے باوجود بھی متناقض نہیں رہتے بلکہ ان بیانات کی اہمیت یوں زیادہ ہو جاتی ہے کہ اپنے مخصوص فنی مقاصد کے پرچار کے لیے اقبال نے ذاتی میلانات کی قربانی کرتے ہوئے قومی نقطہ نظر سے جن مقاصد خاص کو بہتر جانا، ان کے مطابق نہ صرف خود شاعری کی بلکہ اسلئے خودی کی اشاعت کے بعد ان کے دفاع میں بے لچک کردار کا مظاہرہ بھی کیا۔ اقبال کے فنی سفر کی یہ وجہ داستان ہے کہ اردو میں وہ فاتح سے سفر کا آغاز کرتا ہے، لیکن بالآخر حالی کی قومی شاعری کی منزل کا رخ کرتا ہے۔ اسی طرح فارسی میں حافظ کی روح کو اپنی روح میں محسوس کرنے کے باوجود وہ حافظ کے سحر سے آنا دھوکر رومی کی صورت میں اپنا مرشد تلاش کرتا ہے کہ دونوں فرد کے شاعر ہیں قوم کے نہیں۔ اس پر مستفاد یہ کہ دونوں نے رندیؒ اور رنڈیؒ کے قدیم زندگی کو پرکشش اور پرکیف بنا کر پیش کیا۔ دونوں ذات کے شاعر ہیں اور ذاتی احساسات سے بلند نہیں ہوتے۔ اس لیے ذات کی کشش کے باوجود قومی نقطہ نظر سے یہ دونوں کم از کم اقبال ایسے پر مقصد شاعر کے لیے تو قابل قبول نہ ہو سکتے تھے۔ اقبال نے قومی شاعری کے سلسلہ میں حالی کی ادبی روایات کو آگے ہی بڑھایا۔ بلکہ حالی نے جس مقام یعنی مرثیہ خوانی پر قومی شاعری کو چھوٹا تھا۔ اقبال وطن سے چلے تو اسے اس کی منطقی انتہا یعنی پین اسلام ازم اور پاکستان بحکم پہنچا دیا۔ حالی کی سیدھی سادی ہیانیہ شاعری اور ملت اسلامیہ کے بارے میں سطحی خیالات

سے اقبال ایسا شاعر خصوصی اثرات قبول نہ کر سکتا تھا۔ حالی نے اقبال کے فنی سفر میں ہادی و رہنما کا نہیں بلکہ صرف دور رہے پر راہ دکھانے والے سمت نما کا کردار ادا کیا۔ (جو بلحاظ اہمیت کم نہیں) ہادی کی صورت میں اقبال نے رومی کو تلاش کیا اور کہاں یہ ہے کہ رومی بھی ہندوستانی مسلمانوں کے نقطہ نظر سے اقبال کی قومی شاعری کے لیے اسے کچھ نہ دے سکتے تھے۔ البتہ روحانی لحاظ سے ان کا دامن مالا مال تھا، لیکن تب تک خود اقبال محض ہندی مسلمانوں کے شاعر نہ رہے تھے۔ بلکہ وہ وسیع تر انسانی نقطہ نظر پر مبنی فکر کی نئی جہات کو چھو رہے تھے۔

(۲)

میتھوآزنڈ نے جب اپنے ماحول کا ظرف نگاہی سے تجزیہ کیا تو بے اختیار کہہ اٹھا کہ اس وقت ہم دو دنیاؤں کے درمیان کھڑے ہیں۔ ایک دم قند رہی ہے اور دوسری میں جہنم لینے کی سکت نہیں کچھ اسی قسم کی کیفیت، ہمیں علامہ اقبال کے ہاں ملتی ہے۔ اپنے زمانہ، ماحول، اقتدار اور معاشرہ سے بیلاری۔ ایک نئی دنیا کا خواب دیکھنا، ایک نئے انسان مروجہ من کا انتظار مننے پیغامات اور تصورات کی تبلیغ ... یہ سب ان کے اس ذہنی رجحان کے عکاس ہیں۔

اقبال کے شعور نے جب آگاہی حاصل کی تو اس وقت تمام عالم ایک عجیب غلطشار میں مبتلا تھا، ہندوستان غلام تھا، خلائی کی تاریک رات میں صبح آزادی کے طلوع ہونے کے کوئی آثار نہ تھے۔ اس کے نجات دہندہ یعنی لیڈر اپنی ذاتی اغراض کے لیے عوام کو آلہ کار بنا رہے تھے۔ اس زمانہ کی نیا صحت کا صحیح نقشہ کبر الہ ہادی کے ہاں ملتا ہے۔ اور عالم اسلام کو مغربی سامراجیت اور استعمار پرستوں کی سازشوں نے سیاسی اور اقتصادی لحاظ سے ویوایہ بنا رکھا تھا، مغرب میں سرمایہ دارانہ نظام اپنے کٹر غور و جہد تک پہنچ چکا تھا، ادب اس کے تضادات، بحران، ہڑتال اور جنگوں کی

صورت میں رونما ہو رہے تھے۔ ۱۹۱۷ء کا انقلاب روس لوگوں کو ایک نئے راستہ پر چلنے کی دعوت دے رہا تھا۔

اس وقت حساس اوطان اسی سوچ میں غرق تھے کہ اس انتشار کا حل کیا ہے یورپ کے چند ملکوں کو چھوڑ کر باقی تمام دنیا خصوصاً عالم اسلام قابلِ رحم زندگی گزار رہا تھا، فرنگی سیاستدان کرگسوں کی طرح تاک لگا ئے بیٹھے تھے کہ کب کوئی ثمر و بیمار دم توڑے اور کب بندر بانٹ شروع ہو۔ مسلمان اقتصادِ پسماندگی کی وجہ سے ایک عجیب قسم کے ذہنی بلکہ قومی احساس کمتری میں مبتلا تھے۔ تجارت، صنعت، فن، تعلیم، سیاست غرضیکہ زندگی کے ہر شعبہ میں وہ مغرب کے دستِ نگر تھے۔ اس سلسلہ میں ہندوستان بھی کسی سے پیچھے نہ تھا۔ یہاں کے عوام بھی سیاسی اور معاشی اعتبار سے تہی دست تھے اور انگریز اپنا تسلط قائم رکھنے کے لیے یہاں زونا جانر فوئج متعل کر رہے تھے۔ چنانچہ خطابات سے لے کر مشین گلوں تک ہر چیز موقع اور محل سے استعمال کی جاتی تھی۔ عام ہندوستانی عوام بالعموم اور مسلمان بالخصوص جاہل تھے اور بقول علامہ اقبال :

”یہ حالت تھی کہ علماء میں ملامت آگئی ہے۔ اور وہ حق بات کہنے سے ڈرتا ہے۔ صوفیاء اسلام سے بے پرواہ اور حکام کے تصرف میں ہیں اخبار نویس اور آغا کا کل کے تعلیم یافتہ لیڈر خود غرض ہیں اور ذاتی منفعت اور عزت کے سحان کی زندگی کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ عوام میں جذبہ موجود ہے گمان کا کوئی بے غرض رہنا نہیں ہے۔“

تعلیم، مہنگی اور عام نہ تھی۔ اور جو تھی وہ ناقص، نظامِ تعلیم کی وجہ سے کسی قسم کی ذہنی بلندی پیدا کرنے میں ناکام رہی تھی، بس تعلیم کی یہ حالت تھی کہ فکرِ معاش کو بے کمر ”روح قبض کر لیتی تھی۔ ہر قوم کا سرِ نایہ افتخار اس کا لوجہانِ طبقت اور نہی

بعد ہوتی ہے اور اسی لیے وہ نژادوں کے بڑے مزاج تھے کیونکہ ہر نئی نسل پہلے کی نسبت زیادہ ترقی پسند و سرگرم اور پرجوش ہوتی ہے چنانچہ اقبال تو اس سلسلے میں اتنا بڑھ گئے ہیں کہ جو انوں کو پیروں کا استاد کر دینے کے بھی قائل ہیں مگر جب وہ مستقبل کی امیدیں پوری کرنے والے مگر وہ کا جائزہ دیتے ہیں تو انہیں سخت مایوسی اور ناامیدی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ انہوں نے نوجوانوں کی حالت ناز کا اکثر چنگ دکھ کر کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی ایک نظم ایک نوجوان کے نام "خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے :

ترے صوفے ہیں افرونگی ترے قالیں ہیں نیرانی

ہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی

اس سلسلے میں سب سے زیادہ فخرانی مغربی نصاب تعلیم نے بیدارگی لاڈ و میکاں کا نظام تعلیم حکمرانوں کے مقاصد کی تو بڑے شاندار طریقے سے تکمیل کر رہا تھا مگر ایک ہندوستانی طالب علم ہونے کی حیثیت سے وہ کچھ بھی نہیں حاصل کر رہے تھے، اسی لیے تو وہ ایک جگہ کہتے ہیں :

مغربی کالجوں کے پڑھے ہوئے نوجوان روحانی اعتبار سے کتنے فرومایہ

ہیں۔ ان کو معلوم نہیں کہ اسلامیات کیا ہیں۔ اور وطنیت کس چیز کا

نام ہے۔ وطنیت ان کے نزدیک لفظ وطن کا مشتق ہے اور بس !!

اور اصل وہ نوجوان طبقہ سے ہی نہیں بلکہ وہ اس تمام نظام معاشرت سے

بھی دل برداشتہ ہو چکے تھے، انہوں نے اپنے اشعار میں جا بجا ماحول اور معاشرہ

کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس کے کمزور پہلوؤں پر حملہ کرنے سے کہیں

بھی نہیں چوکتے۔ جب وہ مشرق کو دیکھتے ہیں تو اسے مردہ روحانیت سے اس

طرح چٹا ہوا پاتے ہیں کہ اسے باقی دنیا کی قبر ہی نہیں۔ مغرب ہے تو وہ اندھا

دھند مادیت کے گہرے غار میں گرجا جا رہا ہے اور اس کی یہ حالت ہو چکی ہے کہ اب اس کے لیے روحانی سرخوشیوں کا تصور بھی ناممکن ہو کر رہ گیا ہے۔ ہندوستان بھی ایک عجیب حالت میں تھا۔ یہاں کے ایڈراور سیاست دان تو خیر ہمیشہ ہی علیحدہ خصوصیتوں کے مالک رہے ہیں۔ یہاں کا حساس ترین طبقہ یعنی ادیب و فن کار بھی ذہنی جمود کا شکار ہو چکے تھے اور شاعری اپنی روایات میں سیر و غائب کے علاوہ دبستان نگار بھی کرتی ہے۔ گو وہ ادب ایک انحطاطی تمدن اور زوال پذیر معاشرے کے اثرات کی وجہ سے عالم وجود میں آیا تھا مگر اس کے اثرات حسرت مولائی اور ریاض ملک ملتے ہیں۔ چنانچہ اقبال نے ان لوگوں پر بھی چوٹ کی ہے:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تار یک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہزاران برہمنوں کا بے زار
شاعر کی نوامردہ و افسردہ دے ذوق
افکار میں حسرت نہ بھابیدہ نہ بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اہ صلب پر عورت ہے سوار
خدا ۔۔ شاعر اسی افلاس تخیل میں گرفتار

تصوف خواہ فلاطونس کے افکار کا مرہون منت ہو یا علمی تخیلات کی پیلاوار مگر اتنا غرو ہے کہ اس کی وجہ سے روحانیت کا ایک خاص حلقہ قائم ہو چکا تھا۔ اٹھارہ اسلام میں بھی تصوف کا کافی سے زیادہ حصہ ہے۔ مگر یہ تو تب کی بات ہے۔ جب تصوف میں روح باقی تھی۔ اس میں اخلاقیات کا ایک واضح تصور بھی ملتا ہے مگر

جب اس میں صرف اشغال، مہاہرات، ریاضتیں اور چلے ہی رہ گئے تو طریقت شریعت سے دست وگریباں ہو گئی۔ اور ہندوستان میں جو تصوف تھا، علامہ کے زمانے تک وہ بالکل سبادہ نشینی تک محدود ہو کے رہ گیا تھا۔ اس میں وہ جوش سرستی اور سرور نہ رہا تھا، جس کے تحت انسان انا الحق پر کھڑا تھا ہے۔ اب صرف پیری مریدی کے پردے میں عیاشی کی جاتی تھی۔ اقبال نے تصوف کو کافی سے زیادہ ہلکا تنقید بنایا ہے تو وہ اسی تصوف کو بنایا ہے :

مہاہرۂ حرارت رہی نہ صوفی میں

بہا نہ بے عمل کا بنی شراب الست

کہتے ہیں تو اس سے ان کی مراد صوفی کی طریقت فقط مستی احوال

ہوتی ہے ۔

اس ذہنی جمود اور اجتماعی انحطاط کی بڑی وجہ یہ تھی کہ انگریزوں کے خلاف

تھوڑی بہت جس قسم کی جدوجہد جاری تھی، عوام اس میں پوری طرح شریک نہ تھے۔ کیونکہ اکثریت انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کو جنوں کے مترادف ٹھہراتی تھی۔ اور مسلمان تو خیر راضی برضائے مولارہنے کا عرصہ سے عادی ہے،

اور ہر جاگیردار اور سرمایہ دار طبقہ انگریزوں کے جانے کے حق میں نہ تھا۔ کیونکہ ان کے مفادات حکمران طبقہ سے وابستہ تھے۔ اس وقت ترقی پسند تحریک ابھی ذہنوں میں پرورش پا رہی تھی، اور گوادپ میں زندگی کا لازمی ہونا حالی نے شہر دیا تھا۔ مگر اسے ابھی تک کسی تحریک کی پشت پناہی حاصل نہ ہوئی تھی، یہی وجہ تھی کہ ہر طرف جمود و سکون کا سا عالم ملتا ہے۔ اس لیے اگر اقبال نے اگر اس قسم کے اشعار کہے تو بے جا نہ تھے ۔

یہی عالم ہے سلطان بکھروبر کا
 کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا
 نہ خود ہیں نے خدا میں نے جہاں ہیں
 یہی شہ کا رہے تیرے ہنر کا؟
 یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
 کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکون

اس احساسِ ناتمامی کائنات نے انہیں اس کے اسباب و علل اور حل پر سوچنے کے لیے مجبور کیا تھا اور انہوں نے بلعصری انسان کا دوا کرنے کی بھی کوشش کی۔ چنانچہ مسعود عالم ندوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

تیسری قوت و جستجو تو صرف اس چیز پر مرکوز ہوتی ہے کہ ایک جدید معاشرتی نظام تلاش کیا جائے۔ اور غالباً یہ ناممکن معلوم ہوتا ہے کہ اس کوشش میں ایک ایسے معاشرتی نظام سے قطع نظر کر لی جائے جس کا مقصد و حید ذاتِ پات، رتبہ، درجہ، رنگ و نسل کے تمام امتیازات کو مٹا دینا ہے :

اقبال نے اسی لیے ہر ازم کا مطالعہ کیا کہ انہیں ایسا نظام معاشرت مل جائے جس کا مقصد و حید فلاحِ انسان ہو جو انسان کو انسان سمجھے، اولیٰ سے مزدور، حکمران اور طوائف میں تبدیل نہ کر دے، جو مساواتِ شکم ہی کا دعوے دار نہ ہو، بلکہ اس کے لیے کچھ روحانی اقدار کا بھی حامل ہو، اور یہ چیز اقبال کو اسلام میں نظر آئی۔ چنانچہ ایک خط میں سید سلیمان سے دریافت کرتے ہیں :

دنیا اس وقت عجیب کش کش میں مبتلا ہے، نظامِ عالم ایک نئی تشکیل کا محتاج ہے۔ ان حالات میں آپ کے خیال میں اسلام اس جدید تشکیل

میں کہاں تک ممد ثابت ہو سکتا ہے ؟

اقبال اسلام تک ایک طویل راہ طے کر کے پہنچے ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں اسلام کو ایک جذباتی انداز میں پیش نہیں کیا جاتا۔ بلکہ اسلام کی روح اس کے فلسفہ اور اس کی اقدار سے بحث کی جاتی ہے۔ پہلے انہوں نے مغربی فلسفہ پر عبور حاصل کیا، پھر مشرق کے روحانی ذخائر یعنی تصوف کی تصنیفات کو کنگال ٹوالا اور اس کے بعد وہ اسلام تک آئے یہی وجہ ہے کہ رومی کو مرشد بناتے ہوئے بھی تصوف کے بعض نظریات مثلاً جبر و قضا، تقدیر وغیرہ کے مخالف ہیں۔ چنانچہ اسلام، تصوف رومی وغیرہ سے خیالات اخذ کر کے انہوں نے اپنے معاشرے کی تشکیل نو کے لیے خودی کا تصور پیش کیا، عشق اور فقر سے وہ قلندر ہی کہتے ہیں، خودی کے تحت آتے ہیں، یہ تینوں اصطلاحات تصوف کی ہیں، مگر اقبال نے ان کے منفی پہلوؤں کو دور کر کے ان کے اثباتی پہلوؤں کو نمایاں کیا۔ وہ نفی خودی کے قائل نہیں بلکہ استحکام خودی چاہتے ہیں، فقر ان کیلئے گمراہی نہیں ہے بلکہ وہ جنبہ ہر دو گمراہ کو ہم سر شہنشاہ کر دیتا ہے، عشق ان کے نزدیک جنسی خواہشات کا نام نہیں ہے، بلکہ کائنات کو سمجھنے اور حقیقت کو پہچاننے کا نام ہے اور وہ انسان جس میں یہ صفات ہوں مردِ مومن ہے۔ چنانچہ خودی کی بدولت وہ عام انسانوں میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان سے بلند و برتر ہے۔

(۳)

مندرجہ بالا سطور میں جو تجربہ پیش کیا گیا، اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ ایک تو اقبال فنِ ہائے مقصد کے شدت سے قائل تھے، دوسرے اس نظریہ تک وہ حافظہ کے عملی تجربے سے ہو کر پہنچے تھے، اور تیسرے اقبال نے ہم عصر زندگی کے انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں کا شرف نگاہی سے تجزیہ کرتے ہوئے قوم کے

یہ خودی کا نسخہ پیش کیا۔ اقبال کے بعض شاعرین نے خودی کو جس طرح سونٹھ کی
 جھانٹھ بنا کر اسے قومی امراض کا امرت دھانا بنا دیا، وہ تو خیر غلو پر مبنی ہے۔ بات صرف
 یہ ہے کہ اقبال نے خودی کو اساس بنا کر جس فلسفیانہ نظام فکر کی تشکیل کی سکی اہمیت
 اس امر میں ہے کہ اردو شاعری میں پہلی مرتبہ زندگی اس کے عمومی تقاضوں اور فرد
 قوم کے لیے ایک فلسفیانہ لائحہ عمل تجویز کیا گیا۔ اقبال ادب برائے مقصد کے بڑی
 شدت سے قائل تھے۔ لیکن یہ مقصدیت محض برائے مقصد نہ تھی کیونکہ
 اگر مقصد کی سمت اور حدود متعین نہ ہوں تو ایسی مقصدیت بھی بے مقصد ثابت
 ہوتی ہے۔ اقبال نے خودی کی صورت میں مقصدیت کا رخ متعین کیا، اس کی حدود
 طے کیں۔۔۔۔ چنانچہ اقبال کا ادب برائے مقصد کا نعرہ ادب برائے خودی کے سوا
 اور کچھ بھی نہیں !

گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جو ہر
 دانے صورتِ مگری و شاعری دانے دمرد

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
 اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیزا

سرو و شعر و سیاست کتابِ دین و ہنر
 گھر میں ان کی گروہ میں تمام یک دانہ

علم و فن از پیش خیزانِ حیات
 علم و فن از خانہ زادانِ حیات

خمیہ بندہ خاک سے ہے نمود ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا شانہ
اگر خودی کی حفاظت کریں تو میں حیات
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ
ہوتی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب دیں ہوئے ہیں بیکانہ

اس انداز کے اشعار کی کمی نہیں۔ چنانچہ اردو کے ساتھ ساتھ فارسی کلام میں بھی خودی کی روشنی میں ادب و فن کے مقاصد کا تعین کیا گیا ہے۔ ادب و فن میں جمال، نوق جمال اور احساس جمال جہاں ہم کرد و لہر ادا کرتے ہیں۔ ایک فلسفی ہونے کے باعث اقبال ان سے پوری طرح سے آگاہ تھے۔ جن کے بارے میں اقبال کا ایک جملہ گمان تصور ہے۔ اس لیے اس کی صداقت میں الجھے بغیر اس موقع پر ادب و فن کے نقطہ نظر سے حسن کی بات کی جاتی ہے۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے نزدیک حسین و جمیل کی نمود فراز خودی کی مرہونِ منت ہے :

جہاں خودی کا بھی ہے صاحبِ فرائز و نشیب
یہاں بھی معرکہ آما ہے خوب سے ناخوب
نمود جس کی فراز خودی سے ہر وہ جمیل
جو ہر نشیب میں پیدا قیج و نا محسوس

..... ان اشعار کی صورت میں ایک نئی جمالیات کا سرخ ملتا ہے۔ خودی کی بلندی اور پستی کی صورت میں معرکہ خوب و ناخوب، اقبال کے تصور ادب و فن کے لہجے سے بے حد اہم ہے۔ اس موقع پر یہ اہم سوال کرنا نامناسب نہ ہو گا کہ خوب و ناخوب کا یہ معرکہ کہاں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ خارجی ماحول میں یا تخلیق کار کی اپنی شخصیت میں؟

اقبال کے ضمن میں یہ اساسی امر ملحوظ ہے کہ اقبال فروغ کا نہیں بلکہ قوم کا شاعر ہے اس کا خطاب ہمیشہ اجتماع سے رہا ہے۔ ایک تو اس بنا پر اور دوسرے اس لیے کہ وہ ادب میں مقصد پسندی کا قائل تھا۔ اقبال نے ہمیشہ ادب و فن کے مقاصد کو اجتماعی نقطہ نظر سے دیکھا، پرکھا اور ان کی اہمیت کا تعین کیا۔ ان مختلف اشعار سے اقبال کے نقطہ نظر کی بخوبی ترجمانی ہو جاتی ہے۔

مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے
یہ یک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں تو میں
جو ضرب بھی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخِ اتم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغامِ حیات ابدی ہے
یا نغمہ جب بدیل ہے یا بانگِ سرافیل

شعرا مقصود مگر آدمِ مگر است
شاعری ہم دارِ شب بے خبری است

اقبال عمل اور جدوجہد کا شاعر ہے۔ لہذا ہر اس نظریہ تصوریات کے خلاف ہے جس سے قوم کا مجموعی کردار داغ دار ہو، انہیں بے عملی کا فروغ ہو اور وہ مصائبِ زیست میں بطریقِ احسن اپنا فعال کردار ادا کرنے کی صلاحیتیں نہ لگ آو کر ڈیٹے اپنی شرفِ نگاہ سے اقبال اس حقیقت سے ابھی حاصل کر چکا تھا کہ شعر و ادب اور جملہ

فنون لطیفہ در حقیقت قوم و ملت کے لیے مختلف آلات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسے آلات جو قومی مقاصد کے حصول میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان آلات کی ضرب کو اقبال ضربِ کلیم سے کم نہیں گردانتے کہ ان کے بموجب :

وہ ضرب اگر کوہِ شکون بھی ہو تو کیا ہے ؟

جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز

اقبال یہ ہے خسارِ تراشی کا زمانہ

از ہر چہ با آئینہ نمائند یہ پرہیز !

یہی وجہ ہے کہ اقبال نے مختلف مواقع پر انداز اور اسلوب بدل کر فن کے حیات بخش

اور حیات پرورد گرد و دل پر بند درو یا ہے۔ اقبال نے شعرِ بہج میں اس فن کو ہدفِ ملامت

بٹایا اور ان فن کاروں کی خدمت کی جو گلستان میں افسردگی پھیلانے کا موجب بنتے

ہیں :

افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں !

بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

اس افسردگی کو فرد کی اس افسردگی کے مثال سمجھنا چاہیے جو ذات کے بطون سے جنم لیتی

ہے اور جس کا اظہار اس فن کارانہ انداز سے کیا جاتا ہے کہ آفاقیت سے وہ ہر دے

دل کی صدا بن جاتی ہے۔ میر تقی میر کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے اس

افسردگی کو غم و کرب و ذات، اندوہ یا حراماں ... جو بھی نام دے لیں، اس کی اہم ترین

خصوصیت ذات کا اظہار ہے اور فن کارانہ اظہار سے الم کا تعلق ہے۔ اسی لیے اس

سے فن کار اور اس کے سامع دونوں ہی نفسیاتی فوائد حاصل کر سکتے ہیں (اور کرتے

ہیں)۔ یہ دوسری بات ہے کہ صرف ذات (تخلیق کار) کا ذات (قاری) سے ہی خطاب

ہوتا ہے۔ لیکن اقبال جن اجتماعی مقاصد کے تابع ادب و فن کو دیکھنا چاہتے تھے۔

نظارہ ہے ان میں فوات کے فوات سے اس خطاب کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی اور اغلب یہ ہے کہ افسردگی سے جنم لینے والے اور افسردگی پیدا کرنے والے شعروادب کا نفسیاتی مفہوم اقبال کے پیش نگاہ بھی نہ ہوگا ورنہ کسی نہ کسی موقع پر غم کے کامیاب فنکارانہ اظہار سے وابستہ کیتھارسس کے عمل کی طرف فروغ شدہ کیا ہوتا۔ اس کے برعکس اقبال نے افسردگی کو موت کے زمرہ میں شمار کرتے ہوئے اس کے خلاف اس لیے آواز بلند کی کہ ایسے منفی احساسات کا فروغ معاشرہ میں حیات بخش رویں رکاوٹ بنتا ہے، ہرچند کہ اقبال کے نزدیک :

موت تہدید مذاقِ زندگی کا تام ہے
خواب کے پردے میں بیلہری کا کلک پیغام

لیکن یہ موت فرد کی موت ہے، اقبال جب شعروادب میں موت کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد وہ منفی احساسات ہیں جو اجتماعی مقاصد کے حصول سے فروغ میں اجتناب کا رجحان پیدا کرنے کا موجب بنتے ہوں :

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں تائے دچنگ درباب

ان منفی رجحانات کے فروغ میں جنس جو اہم کردار ادا کرتی ہے، اقبال نے اسے بھی ملحوظ رکھا ہے۔ انہوں نے اعصاب پر عورت ہے سوار کی جب بات کی تو اس سے ان کی یہی مراد تھی کہ اس میں خروقت سے زیادہ توجہ مریضانہ ہے، صحت مند نہ نہیں، اقبال اردو کی کلاسیکی غزل کی روایات سے آگاہ تھے اور انہیں اس کا علم تھا کہ کئی سو سالہ غزلیہ شاعری عشق و عاشقی کے افسانوں اور گل و بلبل کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں ہے، اس میں اگر کلمنوی شعراء کی جنسی متبدل شاعری بھی شمار کریں، (جس پر حالی نے بھی شدید تنقید کی تھی) تو اقبال کے مخاطبین کا اندازہ

ہو جاتا ہے :

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار
ہند کے شاعر و صورت نگراں نہ لوئیں
آہ بے چاروں کے اعصاب پر عورت کے سوار

میرے خیال میں اقبال نے انساں لوئیں کو یوں ہی ساتھ شامل کر لیا ہے، کیونکہ ان اشعار کے زمانہ تحریر تک برصغیر میں ابھی انساں میں بے پاک حقیقت نگاری اور جنسی واقفیت نگاری کی تحریک کا آغاز نہ ہوا تھا، اردو انساں میں جنس کے مہانین یعنی منٹو اور عصمت نے ابھی نکتہا بھی نہ سیکھا تھا، یہ بات غیر اہم ہے لیکن اس امر کی طرف اس لیے توجہ دلائی ضروری تھی کہ یار لوگ اقبال کے اس ایک شعر کا حوالہ دے کر اردو انساں کو مطلق کر دیتے ہیں، خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا، بات ہو رہی تھی یہ کہ اقبال ان شعراء کو سخت نا پسند کرتے ہیں جو ... کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار : اقبال شعراء و ادب کے حیات آموز مقصد کے کس شد و مد سے قائل تھے، اس کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ مختلف اوقات میں کبھی گنتی نثری تحریروں میں بھی اقبال نے ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے، چنانچہ ۱۹۳۳ء میں کابل کی ایک ادبی انجمن میں اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ محول بالا اشعار کی تفسیر ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ اقبال کے مخصوص تصور ادب کی تفہیم کے لیے اساس بھی مہیا کرتے ہیں :

”میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی

یامعماری ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گار ہے اسی بنا پر میں آرٹ کو ایجاد و اختراع سمجھتا ہوں نہ کہ محض آواز تفریح، شاعری و قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی بشرط پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے رہنما بنیں، زندگی کی عظمت اور بزرگی کی، کھائے موت کو زیادہ بڑھا کر نہ دکھائیں، کیونکہ جب آرٹ موت کا انتشار کھینچتا ہے اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے، اس وقت وہ سخت خوفناک اور برباد کن ہو جاتا ہے اور جو حسن قوت سے خالی ہو وہ محض پیام موت ہے :

دہری بے قاہری ہمارا دگری است

دہری با قاہری پیغمبری است

اقبال کو شعرا و ادب کا یہ تصور اتنا مرغوب ہے کہ اس کی مزاحمت و توفیق کے کسی موقع کو وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے، چنانچہ آن حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ایک قول مبارک کے حوالے سے بھی یہی حکمت اجاگر کیا گیا ہے، اقبال نے ۱۹۱۷ء میں ایک مختصر مضمون جناب رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کا ادبی تبصرو "قلم بند کیا تھا وہ بھی اقبال کے خیالات پر روشنی ڈالتا ہے، اقبال رقم طراز میں :

حضور سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے عہد کی عربی شاعری کی نسبت وقتاً فوقتاً جن ناقصانہ خیالات کا اظہار فرمایا، ان کی روشنی صفحہ تاریخ کے بے خط پاشاں کا حکم رکھتی ہے، لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے ارشاد فرمائیں، ان سے مسلمانان ہند کو آج کل کے زمانے میں جڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج بھی انہیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے

شاعری کیسے ہونی چاہیے، اور کیسے نہ ہونی چاہیے۔ یہ وہ عقیدہ ہے جسے جناب رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کے وجدان نے اس طرح حل کیا کہ امرار اقیس نے اسلام کے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے روایت ہمیں بتاتی ہے کہ جناب پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم نے اس کی نسبت ایک موقع پر حسب ذیل رائے ظاہر فرمائی :

اشعرنا لشعراء وقائمى هم الى النار

ترجمہ : یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ہے، لیکن جہنم کے مرحلے میں ان سب کا

سہ سالہ بھی ہے ؟

امرار اقیس تو سارا ہی کو خوش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے دورے ڈالتا ہے، اور ان میں بجائے ہوشیاری کے بے غدوسی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اس اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بہت اچھا شاعر کے لیکن وہی شعر شہنشاہی والے کو اعلیٰ علیین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل السافلین کا تماشہ دکھا دے۔ شاعری دراصل ساحری ہے۔ اور اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کی مشکلات و امتحانات میں دلفروبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے وہ فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے۔ اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اسے دکھایا گیا ہے، اس میں اوروں کو بھی شریک کرے، نہ یہ انسانی گمراہی بن کر جو رہی ہو پونہی ان کے پاس ہے اس کو ہتھیالے ؟

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے، لیکن اس سے اقبال کے تصورِ ادب کی مزاحمت

کامل طور سے ہو جاتی ہے۔ اس مضمون میں اقبال نے آٹھ چل کر حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ایک اور قول کی روشنی میں جو نتیجہ اخذ کیا وہ ادب برائے زندگی یا ادب برائے مقصد یا ادب برائے قوم.... جو بھی نام دے لیں، سب کی اساس یہی اکتا ہے۔ اقبال کے بموجب آں حضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) نے جو اس قدر شعر کی تعریف فرمائی۔ اس سے صفت کے ایک دوسرے بڑے اصول کی شرح ہوتی ہے کہ صفت حیات انسانی کے تابع ہے، اس پر فوقیت نہیں رکھتی، ہر وہ استعداد جو عبدائے فیض نے فطرت انسانی میں ولایت کی ہے، اور ہر وہ توانائی جو انسان کے دل و دماغ کو بخش گئی ہے، ایک مقصد، وجہ اور ایک غایت، ان غایات کے لیے وقف ہے یعنی قوی زندگی جو آفتاب بن کر چمکے، قوت سے بریزے، جوش سے سرشار ہو، ہر انسانی صفت اس غایت آفرین کے تابع اور مطیع ہونی چاہیے۔ اور ہر شے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیے۔“

مضمون کی ابتدا میں حافظ کے بارے میں اقبال کے جو خیالات درج ہیں اگر ان اقتباسات کی روشنی میں ان کا مطالعہ کریں تو یہ امر بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے اسرار خودی میں افلاطون اور حافظ پر کیوں اعتراضات کیے تھے، اولاً ہی تناظر میں ان اشعار کا مطالعہ سود مند ہے گا۔ جن میں اقبال نے شعر و ادب اور فنون لطیفہ کے بارے میں اپنے مخصوص تصورات کا اظہار کیا ہے۔

(۳)

جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال اجتماع کا شاعر ہے۔ اس کا خطاب قوم سے تھا اس لیے اس نے فرد کی حیثیت، ایک فرد کو بھی اہمیت تسلیم نہ کی، اسی لیے اقبال نے جب شاعری کی بات کی تو ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے غرض رکھی اور اس کو مد نظر رکھتے ہوئے ان کے بارے میں اپنی یا میری رائے کا اظہار کیا۔ اس معاملہ میں اقبال اس قدر

مقصد پسند ہیں کہ وہ اپنے معیار سے سرو ہلنا بھی پسند نہیں کرتے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اقبال کے فوہن میں دو الگ الگ ہوا پسند خانے ہیں۔ ایک میں شاعر ہے تو دوسرے میں شاعری، اقبال صرف ایک خانے سے سروکار رکھتے ہیں جب کہ شاعر کے خانے پر تال لگا کر اس کی چابی کہیں گنوا دی ہے۔ اس امر کا اندازہ حافظ کے بارے میں ان کے رویے سے ہو جاتا ہے،

”لوگ ۛ سمجھتے ہیں کہ میں نے حافظ کو ڈنڈی باز، شراب خور، کھلبلی وہ سخت غلطی میں مبتلا ہیں، مجھ کو ان کی پرائیویٹ زندگی سے کوئی سروکار نہیں مجھ کو صرف اس نصب العین کی تنقید کرنا مقصود ہے جو بحیثیت ایک صوفی ہونے کے ان کے پیش نظر ہے“

شاید بادی النظر میں یہ رویہ عجیب سا محسوس ہو لیکن نگرا اقبال کے پورے تناظر میں یہ ہرگز عجیب نہیں معلوم ہوتا، اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا نظام فکر کسی ایک فرد

۱۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

فرد قائم ربط ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دیبا میں ادبیرون دیا کچھ نہیں

ملت کے ساتھ رابطہ استوار رکھ ا
ہو مستردہ شجر کے امیہ بہار رکھ ا

ثالی عمتی جو فصل خزاں میں شجرے ٹوٹ
مکن نہیں ہری ہو سما بو بہار سے

کے لیے نہیں بلکہ افراد کے لیے ہے۔ اس مضمون میں بھی اس امر پر زور دیتے ہوئے فکرِ اقبال کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں انسان کا ارفع ترین تصور مردِ مومن کی صورت میں ملتا ہے۔ مردِ مومن کے اقبال نے جس طرح سے خودِ فعل سنوارے ہیں۔ اس سے نوہنِ شرونگ کے COLLECTIVE MAN کی طرف جاتا ہے۔ جب تخلیق کار زندگی اور فن کے تقاضوں سے بطریقِ احسن عہدہ برآ ہو کر ہرول کی دھڑکن کا ترجمان بن جاتا ہے تو شرونگ اسے اجتماعی مرقہ کا نام دیتا ہے گو شرونگ کی نفسیات میں اجتماعِ ضدین ملتا ہے۔ اس لیے وہ مرد اور عورت ہر دو میں مروانہ روح (ANIMUS) اور زنانہ روح (ANIMA) کا اشتراک عمل دیکھ سکتا ہے۔ لیکن اپنے اجتماعی مرد میں اس نے اقبال کے مردِ مومن کی مانند جلال اور جمال کا اختراچ نہ دیکھا۔ جلال و جمال کا اجتماع اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اقبال اعلیٰ فن پارے میں نہ صرف جلال و جمال دیکھتے ہیں، بلکہ اسے تخلیق کار کے جلال و جمال کا عکس بھی سمجھتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر تخلیق کار اور تخلیقِ جلال و جمال کی صورت میں ایک ہو جاتے ہیں۔ تخلیقِ تخلیق کار کے جلال و جمال سے رنگ و دام پاتی ہے۔ اور تخلیق میں جلال و جمال کا یہ رنگ و دام تخلیق کار کے دام کا باعث بنتا ہے۔ اسی لیے تو مسجدِ قرطبہ دیکھ کر وہ یہ کہتے ہیں :

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل

وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

واضح رہے کہ یہ اقبال کا ایک تاثر نہ تھا بلکہ اس کے پیچھے ایک پوری سوچ متنی ہے۔ چنانچہ ایک ملاقات میں پروفیسر عمید احمد خاں کے اس سوال کے جواب میں کہ آپ نے سپین میں قصر الحمراء دیکھا ہوگا؟ اس کے متعلق آپ کی کیا رائے ہے ؟ علامہ نے فرمایا کہ مسلمانوں کی عمارات دو قسم کی ہیں، جلالی اور جمالی... اور یہ دونوں

قسم کی عمارت اپنے بنانے والوں کے کردار کا آئینہ ہیں۔ جہاں گیارہ شاہ جہاں اور عالمگیر میں محبت کا عنصر زیادہ تھا۔ اس لیے تلچ محل، شہادرہ، شالامار اور شاہی مسجد لاہور حسن و جمال کا منظر بن گئی۔ شیر شاہ سوری پیکر جلال تھا۔ اس لیے اس کے تعمیر کردہ قلعوں سے ہیبت برتی ہے۔ یہی حال فراعنہ مصر کا تھا۔ مجرا کے پانی بنو نصر تھے جن میں شہت اور سخت گیری زیادہ تھی۔ اس لیے انچراہ کو دیکھ کر خوف سا آنے لگتا ہے۔ میں نے انچراہ میں ہر جگہ ”ہوا الغاب“ لکھا دیکھا اور اپنے حصوں کی تلاش بھی کرتا رہا جن سے انسان کے غاب ہونے کا تصور پیدا ہو۔ لیکن میری یہ تلاش ناکام رہی، ملے

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے جمال کو جلال کے ساتھ متصف قرار دیا اور واضح ترین الفاظ میں کہا :

دلبری ہے تاہری جاو گری است

دلبری باقاہری پنہمبہری است

یہ خیال اقبال کے تصور حسن میں اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال کے مفسرین نے اس پر بہت کچھ لکھا اور اس کی تشریح و توضیح میں فلسفیانہ موشگافیاں بھی کیں۔ میری دانست میں اسے مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ اقبال کے نزدیک نرا جمال نسوانی خصوصیت زندگی اور فن میں نسوانی اصول سے (FEMALE PRINCIPLE) کی ترجیحانی بنتی ہے۔ اس کے برعکس اپنی خاص

صورت میں جلال مردانہ صفت ہے۔ اور حیات و تخلیق میں مردانہ اصول (MALE PRINCIPLE) کی منظر قرار دی جاسکتی ہے۔ اسی لیے تو وہ کہتے ہیں :

نہ ہو جلال تو حسن و جمال ہے تاثیر
فرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

اقبال نے جو بار بار جمال پر جلال کو فوقیت دی تو اس کی بھی یہی وجہ ہے کہ اقبال زندگی میں نفسوانی اصول کی سر بلندی نہ دیکھ سکے کہ یہ تو ہی مقاصد کے حصول میں کسی طرح سے بھی ممکن نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اقبال نے اپنے آئیٹریل مرد میں جلال و جمال کا امتزاج دیکھنا پسند کیا، بعض محققین کو اس میں جو تضاد نظر آیا وہ غلط ہے۔ یہ اجتماع ضدین نہیں بلکہ زندگی کے دونوں رنگوں جلال و جمال سے ایک مکمل پیکر کی تشکیل مقصود ہے۔ شرونگ کی نفسیات کی روشنی میں اگر جلال و جمال کو لیں تو یہی وہ مروانہ روح اور نہ نہ یعنی "ANIMA" اور "ANIMUS" والی بات بن جاتی ہے۔ اس نفسیاتی نقطہ نظر سے اب تک مرد مومن کا تجزیہ نہ کیا گیا، اگر شرونگ کی نفسیات کی روشنی میں یہ مطالعہ ہو تو دلچسپ نتائج مرتب ہو سکتے ہیں۔ اس سے اقبال کی سبکی نہ ہوگی کہ شرونگ کے مخالفین اسے بیٹے سے صوفی کہا کرتے تھے۔ ویسے خود اقبال کو بھی زندگی کے ہن دو اصولوں کا گہرا ادراک تھا، وہ جب نہ ہی نقطہ نظر سے "لا اور آلا" کی بات کرتے ہیں تو دراصل ثنویت ہی کی بات کرتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک زندگی اور فن میں جلال و جمال کی کیا اہمیت ہے اس کا اندازہ اس شعر سے لگایا جاسکتا ہے:

لا و آلا انتساب کائنات

لا و آلا فتح باب کائنات

جلال و جمال کے امتزاج سے اقبال نے جس طرح اپنے مخصوص تصوف کی وضاحت کی غالباً مسہد قرطبہ "اس کی بہترین مثال ہے۔ اقبال کے نقطہ نظر سے بھی اور اردو شاعری میں بھی ... اس نظم کی وضاحت میں مفصل مقالے کیے جا چکے ہیں۔ اس

یہ مسجد قرطبہ کی محض توضیح سے بچتے ہوئے چند اشارات پر اکتفا کیا جاتا ہے، اقبال نے پہلے بند میں اپنے تصور زمان کی وضاحت کرتے ہوئے سلسلہ روز و شب میری کائنات کہہ کر زمانے کے اس جبر کی نشان دہی کی، جس میں زمانہ کے مقابلہ میں فانی ہونے کی بنیاد پر انسان مبتلا رہتا ہے، انسان کا فانی ہونا محض اس بنیاد پر نہیں کہ وہ ایک خاص لمحے میں وقت کے دھارے سے نکل کر عدم آماوہ ہو جاتا ہے بلکہ اس لیے کہ زمانہ سب کو پرکھتا ہے، چنانچہ زمانے کے معیار کے لحاظ سے :

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

زمانے کا یہ وہ جبر ہے جس سے انسان کو مفر نہیں ہر چند کہ انسان تخلیقی دیا تو لیدی، صلاحیتوں سے زمانے کے اس جبر کا مقابلہ کرنے کی سعی کرتا ہے لیکن !

آئی وفانی تمام معجزہ طائے ہنر

کار جہاں بے ثبات کار جہاں بے ثبات

اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا

نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا !

یوں جب اقبال نے زمانے کی حاکمیت ثابت کر دی، اور کم از کم اسے انسان اور

اس کے معجزہ طائے ہنر کے مقابلے میں غیر فانی بھی ثابت کر دیا تو پھر اس نقشِ گرجا ثبات کے مقابلہ میں استثنائی مثال پیش کرتے ہوئے صرف ایک نقشِ میں رنگِ ثبات دوام دیکھا :

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثبات دوام

جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

کون مردِ خدا ؟

مرو خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس چمچ

اور یہ کہ :

عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
میری عشق مرد مومن میں وہ تخلیقی وصف، تخلیقی لگن اور تخلیقی جوہر پیدا کرتا ہے جسے
اقبال نے خونِ جگر سے تعبیر کرتے ہوئے شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ و فنونِ مفیدہ
کی اساس قرار دیا :

رنگ ہو یا نشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود :
قطرۂ جونِ جگر، بسل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

یہ تصور فن اجاگر کرنے کے بعد اقبال نے اس کا اطلاق مسجدِ قرطبہ پر کیا تو یہ خیال انفرادی
نکتہ زکا لاکہ تخلیقی، تخلیقی کار کی شخصیت کا عکس ہوتی ہے جہی تو مسجدِ قرطبہ کو دیکھ کر
یہ کہا :

تیرا جلال و جمال مرو خدا کی بدیسیل
وہ بھی جلیس و جمیل تو بھی جلیس و جمیل

اور یہ کہ :

مجھ سے ہوا آشکار بندہ مومن کا لڑ
جہاں تک اقبال کے تصور فن کا تعلق ہے تو مسجدِ قرطبہ یہاں نہ ختم ہو سکتی ہے۔
اس مختصرے تجزیاتی مطالعے سے پانچ نکات اجاگر ہوتے ہیں۔ ایسے پانچ نکات جو نہ
صرف اساسی ہیں۔ بلکہ جن کی توثیق اقبال کی دیگر منظومات سے بھی

ہو جاتی ہے :

ا۔ زمانے کا جبر

ب۔ (مگر) مردِ خدا کی تخلیق زمانے کے جبر سے آزاد ہے۔

ج۔ (اس لیے کہ) مردِ خدا عشق سے کام لیتا ہے۔

د۔ عشقِ خونِ جگر بن کر اس میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرتا ہے۔

س۔ تخلیق، تخلیق کار کی شخصیت کی عکاس ہوتی ہے۔

یہ ہیں وہ پانچ بنیادی اصول جن پر اقبال کے تصورِ فن کی اساس استوار کی جاسکتی ہے۔ اقبال دراصل ایک نئی جمالیات کی تشکیل کی سعی کر رہے تھے۔ ایسی جمالیات جو اسلامی تصورات سے ہم آہنگ ہو تاکہ وہ مسلمانوں کے لیے پرکھ کا ایک معیار بن سکے۔ واضح رہے کہ اقبال کے نزدیک مسلمانوں سے محض برصغیر کے مسلمان مراد نہ تھے نہ ہی وہ صرف ان سے خطاب کرتے تھے۔ اقبال نے دنیا بھر کے مسلمانوں کو پیغام دیا تھا، ان سطو پر یہ مضمون ختم کیا جاسکتا ہے اور شاید کسی کوششگی کا احساس بھی نہ ہو، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اقبال کی اصل اہمیت مروجہ مومنِ خونِ جگر اور عشقِ ایسے الفاظ سے خصوصی معافی و استہ کرنے میں نہیں بلکہ اس لیے کہ جس طرح مروجہ مومن کی صورت میں اس نے آدمِ خاکی کی مصلحت دیکھی اور تمام انسانی جذبات و احساسات کا عشق کی صورت میں شخصیت پر اثر رکھنا دیکھا، اسی طرح اس نے مروجہ مومن، خونِ جگر اور عشق کے امتزاج سے جنم لینے والی تخلیق کو وہ بلند مقام عطا کیا کہ وہ سلسلہٴ رذو شب کے جبر سے نہ صرف آزاد ہو جاتی ہے بلکہ اسی کی بدولت انسان خود خالق کائنات تک جا پہنچتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی تخلیق کی بنیاد پر اس سے مسابقت کا دعویٰ بھی کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد نامرنے اپنی تالیف جمالیات (قرآن حکیم کی روشنی میں) خدا

کی تخلیقی صفات اجاگر کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا :

..... باری تعالیٰ کی تخلیقی فعلیت کی تکنیک ہر فن کار کے لیے معیاری اور مثالی حیثیت کا حکم رکھتی ہے۔ لہذا اعلیٰ فن کار بننے یا فنکاری میں کمال پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انسان اس کی تکنیک کو حقیقی طور پر زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرے اور یہ واقعہ ہے کہ اس کا عمل تخلیق جس قدر اس تکنیک سے مطابقت و ہم آہنگی رکھے گا اسی قدر ساسی کی فنی تخلیقات جمالیاتی قدروں کی حامل ہوں گی۔

یہ بات تو بہت خوب صورت لگتی ہے لیکن اس میں ایک دو ضرورت قابل غور ہیں، ایک تو یہ کہ انسان مخلوق ہے، اس لیے اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے لیے اپنائی گئی تکنیک خالق حقیقی کی تخلیق اور تکنیک کے کسی صورت میں بھی نہیں بڑھ سکتی، اسے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ خالق نے پرندہ بنایا تو مخلوق زیادہ سے زیادہ پرندے کی تصویر بنانے پر قادر ہو سکتی ہے، اس میں کتنی ہی مہارت اور فن کا رامنہ صلاحیتوں کا ہی کیوں نہ اظہار کیا جائے۔ پرندے کی تصویر پرندہ بن کر چھپا نہیں سکتی، مخلوق کے لیے فن کارانہ کاوش انسانی زندگی کے تضادات اور زمانے کے جبر سے نجات حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہوتی ہے، چنانچہ تخلیق اس سہی کی کامیابی یا ناکامی کی منظر ہوتی ہے، صرف خدا کی تکنیک اپنانے کا مطلب یہ ہوگا کہ فن کار خود سے ایک بہت بڑے اور اعلیٰ فن کار کی تکنیک کے دائرہ میں آنکھیں بند کر کے کوہو کا ہیل بنا رہے، اور اس پر مستزاد احساس ناقصی کا یہ احساس کہ سب کچھ سرگزرے مگر اصل تنگ نہ پہنچے، لہذا حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا، ڈاکٹر نصیر احمد ناصر صاحب کو شاید خود بھی اس کا احساس نہ ہوا ہو کہ انہوں نے تخلیقی فن کار کو کس DILEMMA سے دوچار کر دیا جہاں گویم مشکل دگر نہ گویم مشکل والی بات ہے۔

مگر یہ اقبال کی جی فی ایس کا کمال ہے کہ انہوں نے اس الجھن کا حل تلاش کر لیا اقبال کے بموجب انسان اور خدا کا رشتہ محض آقا اور غلام کا رشتہ نہیں، بلکہ وہ مردِ مؤمن بن کر اور پھر عشق اور محبت جگر کو برہمے کا رلا کر اپنی تخلیق کے ذریعہ نہ صرف فطرت کو تسخیر کر سکتا ہے :

دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہرے
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردانِ ہنرمند کہ پنخیر ؟

فن کار کی منزل محض فطرت کو شرمندہ کرنا نہیں اور نہ فطرت کی غلامی سے ہنر کو آزاد کرانا اس کا منصب ہے کیونکہ اقبال اس کے لیے زیادہ بلند مقام دیکھتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان اپنی تخلیق سے فطرت کا صیاد بننے کے بجائے فطرت کو زیر کرتا اور اس کی کچی کا توشہ دریافت کرتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان کی تخلیقی صلاحیت اعجازِ ہنر کی صورت میں اسے خدا کی سطح تک لے آتی ہے اور وہ پہلے یوں طعنہ زن ہوتا ہے :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں پہچاں تیرا ہے یا میرا

لیکن اس سے اگلے مرحلے پر وہ فطرت کی اس کچی کو بھی اپنے ہنر سے دھڑکتے ہوئے اس کی تکمیل کرتا ہے اور پھر وہ برابر ہی کی سطح پر سے یوں گریا ہوتا ہے :

توشبِ آفریدی، چرخِ آفریدم
سفالِ آفریدی، ایاغِ آفریدم
بیابان و کھسار و زاغِ آفریدی
خیابان و گلزار و باغِ آفریدم

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم

من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اقبال نے ان خیالات کا اظہار شعر کے علاوہ نثر میں بھی کیا ہے۔ چنانچہ مرقع چغتائی کا انگریزی میں پیش لفظ بڑی واضح مثال کی حیثیت رکھتا ہے :

”میں آرت کو زندگی اور شخصیت کے تابع گردانتا ہوں۔ انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے۔ انسانیت کے لیے مبدائے فیض بننے والا خدا زندگی کی چریہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بنا پر وہ خدا کا ہم نفس ہو جاتا ہے اور یوں ابدیت اور زمانہ کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے۔۔۔۔۔ یہ وہی آرت ہے جو خدائی صفات کو انسانی روح میں جذب کر کے مقصد حلیل کا حامل ہوتا ہے۔ اور اسی سے تخلقوا باخلاق اللہ اجر غیر ممنون اور لا اذوال تخلیقی وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارضی پر نیا بت الہی کا منصب حاصل کرتا ہے۔“

حالی اور اقبال کے مقامات آہ و فغاں

آج انجمن حمایت اسلام اپنے تعلیمی اداروں کی بنیاد پر مشہور ہے۔ لیکن ایک زمانہ تھا کہ اس نے سماجی اور تہذیبی اداکارے ایسی حیثیت اختیار کر رکھی تھی۔

چنانچہ برصغیر کی جن نامور ہستیوں کا انجمن سے بلا واسطہ یا بالواسطہ قسم کا تعلق رہا ہے۔ ان میں اقبال غالباً سر فہرست ہے۔ ۱۸۹۱ء میں اقبال نے انجمن کے سالانہ جلسہ میں جب اپنی مشہور نظم ”ناکِ تیم“ پڑھی تو انجمن اور اقبال دونوں ہی کو بے حد شہرت ملی۔ اس کے بعد علامہ نے انجمن کے سالانہ جلسوں کے لیے اور بھی کئی نظمیں لکھیں جن میں ”تہ قریب و امت“، ”بہ حضور سرور کائنات“ اور ”دل“، ”بانگ درا“ میں موجود ہیں۔ ”دل“ دراصل طویل نظم ”قریب و امت“ کا ایک بند ہے، بعد میں انجمن سے یہ تعلق محض نظمیں سن کر چند جمع کرنے تک ہی نہ رہا۔ بلکہ اقبال اس کے انتظامی امور سے بھی وابستہ رہے۔ ”شکوہ“ اپریل ۱۹۱۱ء میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں پڑھی گئی البتہ جواب ”شکوہ“ دو سال بعد لکھی گئی۔

”شکوہ“ اور جواب ”شکوہ“ علامہ اقبال کے کلام میں ہی نہیں بلکہ اردو کے شعری

اوب میں بھی ایک مخصوص مقام کی حامل ہیں۔ یہ اقبال کی ان دونوں نظموں میں سے ہیں، جن کی مقبولیت بدستے ادبی نظریات اور پسند کے تغیر پذیر معائیر کے باوجود اب تک برقرار ہے۔ دونوں نظمیں مسدس ہیں۔ اردو میں حالی کی مدح و براہِ اسلام سب سے زیادہ مشہور مسدس سمجھی جاسکتی ہے۔ بلکہ اس کے بعد اور کوئی شاعر مسدس میں وہ انداز نہ پیدا کر سکا۔ یہ اقبال کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعجاز ہے کہ ایک ایسی ہیئت میں دو لاندوال نظمیں لکھیں جس میں پہلے سے ایک نمونہ کلاسیک ایسا اور حیرت انگیز حاصل کر چکا ہے۔ اردو کی شاعری تاریخ میں مسدس کی اپنی ایک جداگانہ تاریخ ہے۔ یہ اچانک ہی وارد نہ ہو گئی بلکہ بتدریج یہ روپ اختیار کیا۔ یہ امر بھی غالی اور دلچسپی نہیں کہ مسدس کو شہرت مرثیوں سے ملی، اور اتنی شہرت ملی کہ پھر یہ اسی سے ہی مخصوص ہو کر رہ گئی۔ اس لحاظ سے تو اردو میں مرثیے کی ہیئت کے ارتقاء کا مطالعہ دراصل مسدس کی صورت پذیرگی کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ فرد، دویتی، خمس اور پھر مسدس۔ مرثیے نے ہیئت کے یہ تمام مدارج طے کر لیے۔ اور وہ مسدس تک پہنچا تو انیس اور دیر نے مرثیے کے ساتھ ساتھ مسدس کو فنی بلندی کے اس بام بلند تنگ پہنچا دیا کہ نہ صرف مرثیہ اور مسدس یک جان و وقائب ہو کر رہ گئے۔ بلکہ آنے والوں کے لیے فنی عظمت کے اس بحر و قنار کی شناساوری بھی ناممکن ٹھہری۔ ساتھ ہی ہمیشہ کے لیے یہ بھی طے پا گیا کہ مؤثر مرثیہ صرف مسدس کی صورت میں ہی کہا جاسکتا ہے۔

یہ ہے وہ ادبی تناظر جس میں حالی آتے ہیں، ۱۷۷۷ء کا خونیں ہنگامہ، مغل سلطنت کا انقطاع، بہادر شاہ ظفر کی جلا وطنی، برصغیر پر انگریزی راج، انگریزوں اور مسلمانوں کا ایک دوسرے کے بارے میں معاندانہ رویہ، سرسید کی تحریک اور اس کے اصلاحی مقاصد... ان سب کے باوجود میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ یہاں اس کے اعادہ کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ لہذا اس جہد کے جملہ کوائف کو مؤلف نے

رکھتے ہوئے اس امر پر یقیناً زور دیا جاسکتا ہے کہ حالی نے نہ صرف شعوری طور سے اس حقیقت کو محسوس کیا کہ ادب کو زندگی کے تقاضوں سے آنکھیں بند نہیں کرنی چاہئیں۔ بلکہ یہ بھی کہ اسے عصری میلانات کی ترجمانی کا حق بھی ادا کرنا چاہیئے۔ حالی نے مروج غزل کے مخصوص مضامین اور اسالیب سے اظہار بے زاری کیا تو اس کا محرک اپنی یا تنقیدی مقاصد نہ تھے وہ تہنید ہی اور تمدنی نتائج تھے۔ جن کے حصول کے لیے وہ اردو شعروادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب برائے مقصد کی بات کر رہے تھے۔ جب وہ مشاعرے کی طرح پر غزل نہ لکھنے کا عندر پیش کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

پرمیہ ڈر ہے کہیں اپنی بھی وہی ہو نہ مثال

قبہ چوں پیر شو و پیشہ کسند دلال !!

تو یہ محض لکھنوی غزل کی چومچا چاٹی کی مذمت ہی نہیں بلکہ غزل کے حوالے سے وہ مسلم تمدن کے ان عناصر سے بھی اظہار بے زاری کر رہے تھے، جنہوں نے بتوں کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ اسی لیے وہ بت شکنی کے انداز میں یوں گویا ہوتے ہیں:

حالی اب آدھ پروی مغرب کی کریں

بس اقتلائے مصحفی و مسید کر چکے !

اب یہ دوسری بات ہے کہ حالی کی اپنی فطرت میں جو زنجاری تھی، اس کے نتیجے میں وہ بت شکنی کے باوجود مغرب کی صورت میں خدا و مملکت کو کے لیے معبودِ تعمیر کر رہے تھے۔ قومی شاعر ہونے کے لحاظ سے اسی بنا پر اقبال حالی سے بڑھ جاتے ہیں کہ اقبال نے سب سے پہلے مغرب کے سونما تہ پر حملہ کیا، لیکن غالباً حالی سے اتنے چمکے شعور کی توقع بے جا ہوگی، اور بالخصوص ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات میں تو حالی دیا کوئی اور بھی، ۱۹۳۷ء کا خواب دیکھنے کی سکت نہ رکھتا تھا، ہذا اپنے زمانے کے سانپ سے تو حالی صرف یہی کہہ سکتے تھے :

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالی نے کھولی ہے دکان سب الگ

حالی کا گاہکوں کی بے خبری کا شکوہ بالکل درست ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے پہلی مرتبہ غزل کے مستمات سے انحراف کرتے ہوئے عشق و محبت کے روحانی مضامین کی جگہ فنی تقاضوں کے ساتھ ساتھ دہلی مرحوم بلکہ امت مرحوم کا مرثیہ چھیڑا۔ چنانچہ حالی کی غزل کا یہ روپ اردو غزل کے مستمات سے انحراف بھی تھا اور ایک نئی روایت کی داغ بیل بھی، مجھو حالی کو بھی اس امر کا احساس تھا کہ انکی غزل غالباً غزل کی اس مخصوص رنگت سے عاری ہے جس کے انہماک کینے تغزل کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اور خود انہیں یہ احساس بھی تھا کہ زمانہ اس نئے آہنگ کے لیے تیار نہیں:

۱۔ حالی نے مسدس کے دو پہلے میں بڑے دلچسپ انداز میں لکھ لیا ہے:

شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا، ایک خیالی معشوق
کی چاہ میں برسوں و شب جنون کی وہ خاک اڑائی کہ تیس دن فریاد کو
گم کر دیا، کبھی ناتواں شہی سے ربح مسکوں کو ہلا ڈالا، کبھی چشم وریا بار
سے تمام عالم کو ڈبو دیا، آہ و فغاں کے شور سے کروڑوں کے کان چرے
ہو گئے، شکایتوں کی بوچھاڑ سے زمانہ چیخ اٹھا، طعنوں کی بھرمار
سے آسمان چھلنی ہو گیا، جب رشک کا قیام ہوا تو ساری خدائی کو
رتیب سمجھا، یہاں تک کہ آپ اپنے سے بدگمان ہو گئے، جب شوق کا کام
دریا اٹھا تو کشش دل سے جذب مقناطیسی اور قوت کبر بانی کا کام
لیا، بارگاہ تیغ ابرو سے شہید ہوتے اور بارگاہ ایک ٹھوکر سے جی اٹھے، گویا
زندگی ایک پیر بن تھا جس کو جب چاہا تو رو یا اور جب چاہا تو پیر بن گیا؟

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالی

اللبیس نہ بس آپ دھرت نہ زیادہ

ہو سکتا ہے یہ ہے رنگ "شاعری ان کے معاصرین کے لیے واقعی بے مزہ ہی ہو۔ داغ اور امیر کے تعارفانے میں حالی کی قومی شاعری کی غلطی کو کون سنتا؟ داغ اور امیر کی زندگی، محاورہ گوئی اور صنعتوں کے سامنے حالی کی دھرت کے لاپ کون سنتا؟ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ قوی نقطہ نظر سے حالی کی شاعرانہ کاوشیں رائیگاں نہ گئیں، اور وہ غزل اور نظم میں قومی ترجمانی کی جس روایت نے حالی کے ہاتھوں جنم لیا اس کی تکمیل اقبال کی صورت میں ہوئی۔ حالی نے تو صرف قوم اور وہی مرحوم کا مرثیہ کہا تھا لیکن اقبال نے مردہ قوم کو حیات آموز فلسفہ بھی دیا۔ گوارا اقبال نے داغ کی شاگردی بھی اختیار کی۔ اور باطنی دوس کی غزلوں میں بعض اشعار خالص داغ کے انداز سخن کے منظر بھی نظر دیے جاسکتے ہیں۔ لیکن جیسے جیسے اقبال کی فکر میں پختگی اور نگاہ میں گہرائی پیدا ہوتی گئی، داغ کا جادو اترتا اور حالی کی قومی شاعری کی اہمیت اجاگر ہوتی گئی، حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا کہ اقبال نے بھری ہنرمیں باندازہ غریہ کہہ دیا:

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی

معموئے حق سے ہے جامِ حالی

میں کشیدہ شعر کا بنی ہوں گویا،

جاد ہی ہے مرے لب پہ کلامِ حالیؔ

۱۔ "کچھ نہیں قوم کی حالت پر کھئی گئیں، بعضوں نے پسند کیں اور بعض نے ناپسند

کیں۔ مگر چوٹ سب کے دل پر لگی۔ کہانی بے مزہ تھی، آپ بیتی اور بات اچھی

تھیں مگر پتہ کی؟ (دیباچہ: دیوانِ حالی)

۲۔ (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ہے)

”مرد و جزیرہ اسلام“ کے دیباچے میں حالی نے مسدس لکھنے کے مقاصد پر یوں روشنی ڈالی ہے :

(۱) ”نظم بحکمہ بالطبع سب کو مغلوب ہے ... قوم کو بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں کھی“

(۲) ”قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آ کر وہ اپنے خط و عمل دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے ؟“

(۳) ”جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کیسے چاہیے ؟“

(۴) ”نظم کی ترتیب مزے لینے اور داد سننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں اور دوستوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے“

ان چاروں اقتباسات کو غور سے پڑھیں تو مسدس لکھنے کے تین مقاصد قرار پاتے ہیں :

ا۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے ؟

ب۔ آئینہ خانہ بنایا ہے قوم کا صحیح صحیح نقشہ کیسے چاہیے ؟

ج۔ غیرت اور شرم دلانے کے لیے ؟

ان میں بھی اساسی مقصد قوم کو بیدار کرنے کے لیے ”قرار دیا جاسکتا ہے۔ اور کیا اقبال کی شاعری کا بنیادی محرک قومی بیداری نہ تھا؟ اشعار، افکار، خطوط اور عملی زندگی

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

اقبال نے ۱۹۰۹ء میں انجمن حمایت اسلام کے (حالی کی زیر صدارت) سالانہ اجلاس میں یہ رباعی فی البدیہہ پڑھی تھی۔

(دکرا اقبال از عبدالحمید سالک، ص ۱۲۴)

سبھی ایک مرکز کے تابع رہے۔ قوم کی سر بلندی، ملت کا احیاء، اسلام کی عظمت
اقبال تمام عمران مقاصد کے حصول کے لیے سبھی کٹاں رہے، البتہ دونوں کے طریق کار
اور پس پردہ کارفرما محرکات میں بنیادی نوعیت کا اختلاف ملتا ہے۔ (آئنا بنیادی
اختلاف کہ اس کے باعث ایک حالی بنا تو دوسرا اقبال !

حالی سرسید کی ہمنوائی میں قومی سر بلندی کا نسخہ انگریزی تعلیم، مغربی رائج کو
تبدیل سے تسلیم کرنے اور انگریزی رائج کی برکتوں سے بہرہ ور ہونے میں تجویز کرتے ہیں،
اور اسی سے حالی کی قومی شاعری کا بنیادی تضاد جنم لیتا ہے، ایسا بنیادی تضاد جس کی
بنا پر وہ اپنے تمام تر خلوص اور لگن کے باوجود قومی نقطہ نظر سے کسی گہرے فکری رویہ
کو نہ اپنانا سکے چنانچہ ان کا قومی شعور چلتا تھا اور صدمہ ہوا ہو جدھر کی . . . اس
مصرع کے کوزے میں سیٹھا جاسکتا ہے۔ وہ دہلی مرحوم کا مرثیہ تو کہتے ہیں، لیکن اسے
مرحوم کرنے والوں کو سراہتے ہیں، اس کے نتیجے میں جس پر تضاد رویے نے جنم لینا تھا،
اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ حالی کی قومی شاعری قوم کے لیے ہونے کے باوجود بھی قومی شعور
سے بے گاد نظر آتی ہے۔ اس قومی شعور سے جس کی اساس اجتماعی شعور کے تجزیاتی
مطالعہ پر استوار ہوتی ہے، کیونکہ سیاسی حالات کے جبر کے نتیجے میں وہ قومی ابتلا
کے جملہ اسباب کا کھل کے تجزیہ نہ کر سکتے تھے۔ اس لیے اپنی تمام تردیات کے باوجود
وہ مغربی استعمار پر انگلی نہ اٹھا سکے، اس معاملہ میں تو ان سے ڈپٹی منڈیر احمد بڑھ
جاتے ہیں، چنانچہ ابن الوقت ”میں انہوں نے عصری صورت کا بڑا عمدہ تجزیہ
کر ڈالا۔

حالی اور ان کے معاصرین کے مقابلے میں اقبال کی فکر تضادات سے پاک
ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو حالی (اور ان کے سرسید) کی مانند مضامینت کی
ضرورت نہ تھی، حالی کے وقت میں جن سیاسی امور پر لب کشائی گردن زنی کے

حزروف تھی، اقبال کے زمانے تک وہ باتیں اتنی ضرور رساں نہ رہی تھیں۔ کچھ اس لیے اور کچھ اپنی تعلیم، فلسفے اور اسلام کے گہرے مطالعے، یورپ میں رہ کر مغربی طرزِ زیست کے تضادات سے آگہی ان سب باتوں نے مل کر اقبال کے لیے جو فکری سانچہ مہیا کیا اور اس کے ثمر میں جن افکار سے قوم کی شعری دنیا کو فروزا کیا۔ ان میں انگریزوں سے مفاہمت کی کوئی گنجائش نہ تھی، اور اسی لیے اقبال کا فلسفہ زندہ اور تاباں رہا تو اس کی قومی شاعری قوم کے لیے راہ نما ستارہ !

حالی کے مسدس اور اقبال کے شکوہ اور جواب شکوہ کا شرف نگاہی سے جائزہ لینے پر اساسی نوعیت کی ایک بات واضح ہوتی ہے۔ حالی اور اقبال دونوں نے مسلمانوں کو گھڑی غفلت کا احساس کرانے کی کوشش تو کی لیکن حالی نے یاس اور ناامیدی پر مسدس ختم کی، جب کہ اقبال جواب شکوہ میں رجائیت پر مبنی رویہ اپناتے ہیں، اس میں بھی ان دونوں کے تاریخی حالات اور سیاسی تناظر کا بہت دخل ہے۔

حالی کے شعری رویوں میں، تبدیلیکے تبدیلی کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ حالی نے کسی اضطرابی جذبے کے تحت فوٹا ہی مسدس کی دلغابیل نہ ڈال دی تھی بلکہ اس کی تحریر کے پس منظر میں ان کی سوچ اور تصورات حیات پر مبنی فہمی رویہ کا ردِ بات تھا۔ ۱۸۵۷ء سے قبل شرفار، امرار اور زعماء کی بگڑی حالت اور منہ شدہ سیرتیں اور ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی تباہی و ہربادی، ہروٹنے حالی پر گہرے اثرات چھوڑے تھے اور اس مستمزایہ کہ وہ تاریخ کی اتنی بڑی سزا پر صرف رو ہی سکتے تھے۔ برصغیر میں مثل سلطنت کا سقوط اور اسلامی تمدن کا انوال ایک مقامی وقوعہ تھا۔ لیکن حالی نے تاریخ کے اس حادثے کی تصویر کشی اور اس کے مضمرات کی نشان دہی کے لیے محض مقامی رنگوں پر انحصار نہ کیا، بلکہ آنحضرتؐ کی نبوت کے قبل دورِ جاہلیت کے عرب سے آغاز کر کے مسلمانوں کی سیاسی، معاشرتی، علمی، فکری، فنی اور ادبی

تاریخ کے تمام دُرِ خشنده ابواب پر سیر حاصل تبصرہ کرتے ہوئے بحیثیت ایک ملت مسلمانوں کے زوال اور انتشار کی کہانی سنائی۔ یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ حالی نے محض جزیرہ ہندو نہ دیا بلکہ کل کو دیکھتے ہوئے ایک وسیع تناظر کی صورت میں قوم کے لیے ایک بڑا آئینہ خانہ مہیا کر دیا۔ اتنا بڑا کہ اس کی بصورت کے آگے تمام قوم سمٹ جاتی اور یوں جو یہ دعوے کیا تھا :

”قوم کے لیے اپنے بے ہزار تلوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں اگر وہ اپنے غلط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے؟
مسدس کی صورت میں اس کی تکمیل کر دی۔

(۲)

مسدس حالی اور اس کے ساتھ ساتھ تمام جزئیات کی صورت میں قومی شاعری کے وسیع تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے جب اقبال کے شکوہ اور جواب شکوہ کا مطالعہ کریں۔ تو کئی امور میں یہ دونوں نظمیں ممتاز و منفرد نظر آتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ مسدس حالی کی مانند یہ بھی مسلم قومیت کی شاعری ہے کہ خطاب صرف مسلمانوں سے ہے۔ لیکن اقبال نے ان نظموں میں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کا ثبوت دیتے ہوئے انہیں محض جوش دلانے والی اور نعروں سے سنسنی پیدا کرنے والی نظمیں بنانے کے برعکس ایک ایسے محبوب کا نسا بہرہ اپنایا جو :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غلب !

کا نفسیاتی حربہ ہر دے کا رلاتا ہے بلکہ مجھے تو بعض اوقات شکوہ کے بچے سے وارنٹ کی یاد آتی ہے، جس طرح داسوخت کا شاعر اپنے محبوب کو جلانے کی باتیں کرتا ہے اسی طرح اقبال بھی شکوہ میں خدا سے وہی انداز گفتار روا رکھتا ہے۔ شکوہ کی اپنی جداگانہ نفسیات ہے، اور اس کے اپنے نفسی تعلق ہیں۔ شکوہ کی اس نفسیاتی نکتہ پر اساس

استعار ہے کہ حرفِ شکایت لب پر لانے کے باوجود بھی محبوب کی محبت دل سے نہیں نکالی جاتی۔ اپنی وفاتیں جتانے اور اس کی بے وفائیاں یاد دلانے کے باوجود بھی وہ رازِ وفا سے قدم نہیں ہٹاتا۔ شکوہ اپنے ہارے میں رفا رکھے گئے برسے سلوک کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، مگر نیا دسی جذبہ ایک ہی ہے، یعنی اپنی ناقدری اور غفلت کا احساس و لا کر محبوب کے مقابلہ میں خود کو بہتر ثابت کرنا۔ یہ بہتر ثابت کرنا بھی بالواسطہ ہوتا ہے، اور اس مقصد کے لیے محبوب کو ظالم، ہر جاتی، جفاگر وغیرہ ثابت کرنا لازم ہوتا ہے۔ اور غزل میں شکوے پر مبنی اشعار کا اگر اس نفسیاتی نقطہ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کریں تو ان دونوں امور پر بالعموم جداگانہ طور سے زور دیا گیا۔ لیکن بعض اوقات دونوں نے آپیک وقت کام بھی لیا گیا ہے۔ اقبال نے شکوہ میں محبوب سے شکوہ کے ان دونوں پہلوؤں کو یوں ہم آہنگ کیا کہ وہ تصویر کے دونوں رخوں کی مانند لازم و ملزوم نظر آتے ہیں۔

شکوہ کا آغاز اقبال نے پس چوڑی تمہید کے بغیر کیا ہے۔ چنانچہ پہلے مصرع :

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں

سے ہی نظم کے بچہ کا تعین ہو جاتا ہے۔ وہ بچہ جس نے چھ مصرعوں میں یہ اندازِ تکلم اپنایا،

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں

فکر فردا نہ کروں، غمِ و دوش رہوں

ہائے بیل کے سنوں اور ہمدردی گوش رہوں

ہمنوا! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

جرات آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو

شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے بند میں اقبال نے خاموشی پر زور دیا ہے اور میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش

رہوں کہہ کر اب تک کی خاموشی سے اظہارِ بیزاری کرتے ہوئے تابِ سخن کی جرات
آموزی سے شکوہ کی منزل تک کا سفر طے کیا ہے۔ جس طرح پہلے بندیں اپنی خاموشی
پر زور دیا گیا ہے۔ اسی طرح دوسرے بندیں قصہ درو، فریاد، نالہ ایسے الفاظ سے
شکوہ، اربابِ وفا اور مگر حمد سے تھوڑا سا گلہ سننے کی بات کی ہے :

ہے بجا شیوہ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
قصہ درو سناتے ہیں کہ محبوب ہیں ہم
سازِ خاموش ہیں فریاد سے معمور ہیں ہم
نالہ آتا ہے اگر اب یہ تو معذور ہیں ہم
اے خدا ! شکوہ اربابِ وفا کی سن لے
مگر حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے

اقبال نے ابتدائی دو بندوں میں خاموشی اور تکلم کے تضاد سے توازن کی جو خاص فضا
پیدا کی، وہ اتنی مؤثر ہے کہ اس کے بعد اقبال کو اس ضمن میں بطور تہیہ مزید کچھ کہنے
کی ضرورت باقی نہیں رہتی چنانچہ وہ شکوہ شروع کر دیتا ہے۔

جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا گیا، اقبال نے اس نظم میں شکوے کے دونوں
انذار وار کسے دیے، یعنی پہلے تو محبوب کو اپنی وفا کا احساس دلایا جاتا ہے اور پھر
غیر دوس پر اس کی نوازشات گنوانے کی صورت میں طعنہ زنی کی جاتی ہے۔ چنانچہ
ابتدائی دو بندوں کے بعد آئے والے شکوے کے تیرہ بندوں میں اقبال نے اپنی
خدمات گنوائی ہیں۔ اس کے بعد اس بند کی صورت میں گریز جسے بہر تہدیل کر کے
وہ دوسروں پر انصاف و عنایات کی شکایت کرتا ہے :

یہ شکایت نہیں ہیں ان کے خزانے معمور
نہیں مغل میں جنہیں بات بھی کرنے کا شہور

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور
اور بے چارے مسلمان کو فقط وعدہ حور
اب وہ الطاف نہیں ہم پر عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہل سی ملتی نہیں!

اس بندے کے قبل کے بندوں میں اقبال کا بہرہ قدر سے سنبھلا سنبھلا ہے، لیکن اس
کے بعد وہ تلخ سے تلخ تر ہوتا جاتا ہے، حتیٰ کہ یہ بھی کہہ جاتا ہے :
کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہر جاتی ہے

یوں لگتا ہے جیسے مہبت کی لغت کی سب سے بڑی گالی دے کر یعنی اسے ہر جاتی
کہہ کر گویا تمام جوش و خشم ہو جاتا ہے اور یہ بھی انسانی نفسیات کے عین مطابق ہے۔
محبوب سے لڑنے میں جیسے جیسے جوش بڑھتا جاتا ہے، زبان تلخ سے تلخ تر ہوتی جاتی
ہے، اور پھر جوش غضب کے نقطہ خروج کا وہ لہو آتا ہے، جب ناگفتنی، گفتنی ہر جاتی
ہے، اور اس کے بعد سے جوش کے مد میں جزر شروع ہو جاتا ہے، مندرجہ بالا شعر
کے بعد شکوے میں بھی جزر کا مل شروع ہو جاتا ہے، لیکن جزر کے ان اشعار میں
اگر بھرپور شکایت کے احساس کی پیدا کردہ طمانیت نہیں تو کم از کم ناکام شکوے کی
تسکین، پشیمروگی اور احساسِ شکست بھی نہیں! اب اپنی وفا اور اس کی بے وفائی
کے تذکروں کی جگہ موجودہ حالت کا ذکر آ جاتا ہے، انداز گو اب بھی یاد دلانے والا ہے
مگر لہجہ میں پھر ایک خاص طرح کی انگساری آپکلی ہے :

آج کیوں بیٹھے ہمارے شرور آباد نہیں ؟

ہم وہی سوختہ ساماں ہیں تجھے یاد نہیں ؟

اور اس کے بعد اس لہجے میں زیادہ سے زیادہ گہرائی پیدا ہوتی جاتی ہے، طعنہ زنی

کا انداز قطعی طور سے ختم ہو جاتا ہے اور اب وہ خود کو پہلے کی مانند پر وانا نہ سمجھتے ہوئے
فرمانِ جگر سوزی کا منتظر ہے ،

اپنے پروانوں کو پھرۂِ وق خودِ فردوسی سے
برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی سے

اس سے اگلے بند میں یوں کہا :

نئے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے
طورِ خطر ہے اسی آگ میں جلنے کے لیے

تو اختتام کے قریب یوں :

کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی !

یہ مصرع اختتام کے دو بندوں سے قبل کے بند سے لیا گیا ہے۔ اقبال نے ہر اندازِ
شکوہ جو کہنا تھا وہ کہہ چکا ہے مگر آخری دو بند اس لحاظ سے بہت اہم ہیں کہ ان میں
بات محض مرثیہ خوانی کے انداز میں ختم نہ کی بلکہ اپنی رجائیت کی جوت سے قوم کے لیے
بانگِ دوا بپا کر دی :

لطفِ مرثیہ میں ہے باقی نہ فراموشی میں کچھ مڑا ہے تو یہی خونِ جگر پیئے میں !

کتنے بیتاب ہیں جو ہر مرثیہ آئیں میں کس قدر جلستے تڑپتے ہیں مرثیہ پیئے میں !

اس محنت میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں !

داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لائے ہی نہیں

چاک اس بلبلِ تنہا کی نوا سے دل ہوں جاگنے والے اسی بانگِ نوا سے دل ہوں

۱۔ اقبال نے پہلے یہ مصرع یوں لکھا تھا : پھر تنہا گون کو شاقِ پیشِ فردوسی دی ۔
یہ تبدیلی بھی معنی خیز ہے ۔

یعنی پھر زندہ نئے عہد وفا سے دل ہوں پھر اسی باوہ دیرینہ کے پالیے دل ہوں

مجھی غم ہے تو کیا ہے تو حجازی ہے مری

نغمہ ہندی ہے تو کیا ہے تو حجازی ہے مری

یوں دیکھیں تو مجھی غم میں پیش کردہ اس حجازی سے اور حجازی نے میں گائے گئے ہندی
نے کا صرف ایک مقصد قرار پاتا ہے:

”یعنی پھر زندہ نئے عہد وفا سے دل ہوں!“

یہ شکوہ کے لیے بھی اتنا ہی درست ہے، جتنا اقبال کی تمام شاعری کے لیے!

(۳)

شکوہ کے مقابلے میں مسدس حالی بہت طویل ہے۔ اس لیے اقبال کے برعکس حالے کو اشاروں کنایوں میں بات کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ چنانچہ حالی نے تمام جزئیات کو سیکھنے کی سی سی ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ حالی نے مسدس کا آغاز اس وقت سے کیا ہے۔ جب نبوت سے پہلے عرب پر جاہلیت کے تاریک باول چھائے تھے اور مسدس کا اختتام ہندوستان کے اس عہد پر ہے جس میں شکست اور ذلت کی شب تاریک مسلمانوں کا مقدس بن چکی تھی۔ یوں مد و جزیر اسلام ہو گیا ایک دائرے کی صورت اختیار کر رہی ہے۔ مسلمانوں نے اپنی تاریخ کا آغاز تو تاریکی سے کیا۔ لیکن تو حیدر ایمان اور اسلام نے انہیں روحانی، تعلیمی اور فزونی اجالا بخشا۔ جب مسلمانوں نے قرآن کے زیرین اصول فراموش کر دیے، تو دوبارہ ذلت و ادبار کی تاریکی میں جا پھنسے، اور یوں مسدس کا اختتام حالی کی وضاحت کے بغیر ہی ایک بیخ استعارے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ جواب شکوہ میں اقبال نے بھی یہی بات کی مگر انداز بدل کر مسلم کے شکوے کے جواب میں خدا نے جب لب کشائی کی تو پھر لگی لپٹی نہ رکھی۔ اور ایک ایک کر کے مسلمانوں کی خامیاں اجاگر کیں۔ شکوہ میں اپنی خدمات گننا اور اصل مسلم قومیت کے مثبت خصائص کا

احساس کرنا تھا، جب کہ جواب شکوہ "میں اس کے برعکس ان مثبت خصائص کے فقدان پر زور دیا گیا، جن کی موجودگی کے بغیر مسلمان دنیا میں ترقی نہیں کر سکتے۔ یوں دیکھیں تو اقبال نے منفی سے مثبت کا تصور ابھارا ہے۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کہ جواب شکوہ "میں خدا کی شکایت... کم و بیش میں بندوں پر محیط ہے، اور یہ شکایت محض جواب آں غزل کے طور پر ہی نہیں بلکہ اس میں اس پستی کی کھلی تصویر کشی کی گئی ہے، جس میں مسلمان گر کر بحیثیت فرد اور قوم اپنی صورت اور سیرت مسخ کر چکے تھے۔ اقبال نے اسی پر اکتفا کرتے ہوئے آخری ابواب میں پیغام عمل دے کر یاں کی جگہ آس اور ناامیدی کی جگہ امید کی کرن چمکائی ہے۔ کیونکہ یہ راہ عمل خود خدا نے سمجھائی، اس لیے اس کے برحق ہونے میں کسی طرح کے شبہ کی گنجائش بھی نہیں، چنانچہ جواب شکوہ کا اختتامی بند ہر عہد کے مسلمان کے لیے منشور قرار دیا جاسکتا ہے اور آخری مصرع میں دی گئی نوید ہر عہد کے مسلمان کے لیے نوید بن جاتی ہے:

عقل ہے تیری پر عشق ہے شمشیر تری مرے درویش! خلافت ہے جہانگیر تری
 ہاں اللہ کیلئے آگ ہے بگیر تری تو مسلمان ہو تو تقدیر ہے تیر تری
 کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں !

یہ جہاں چیز ہے کیا اور قلم تیرے ہیں !

اس کے برعکس مسدس میں حالی کوئی ایسی امید افزا بات نہ بگھڑا ہے اور اس موقع پر یہ سوال بے جا نہ ہوگا کہ حالی نے مسدس کا اختتام ناامیدی اور یاں پر کیا کیا؟ میرے خیال میں اس کی یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ حالی کے ذہن میں مسدس کی تحریر کے مقاصد تواجا کرتے تھے۔ لیکن توہم کے بارے میں نتائج کے ضمن میں خود دل کا اپنا ذہن بھی صاف نہ تھا۔ مسدس کے دیباچے میں ایک بڑا معنی نیز فقرہ ملتا ہے :

..... دوسرے منزل کا نشان اب تک ملتا ہے اور ڈاکٹر دھڑلے کی توقع ہے :

جرم نیست کہ منزلِ گہر مقصود کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگِ جر سے می آید

یادوسی خود حالی کے نوہن میں تھی جس کا اندازہ مسدس کے دوسرے دیباچے کے ان الفاظ سے بھی لگایا جاسکتا ہے :

مصنف بھی چونکہ دوستی کا دم بھرتا ہے شاید محبت اور دل سوئی ہی سے قوم کی

عیب جوئی پر مہر ہوا اور ہنگامی سے دوسرے۔ مگر یہ اسلوب جس قدر غیرت

دلانے والا تھا، اسی قدر مایوس کرنے والا بھی، مصنف کے دل کی آگ بڑک

بہرنگ کر دیکھ چکی تھی، اور اس کی افسردگی الفاظ میں سلیست کر گئی تھی نظم کا

خاتمہ ایسے دل شکن اشعار پر ہوا جن سے تمام امیدیں منقطع ہو گئیں اور

تمام کوششیں مایہ نکل نظر آنے لگیں :

حالی نے تو ذاتی تجربے سے یہ سبق سیکھا کہ قوم کے لیے افسردگی پیدا کرنے والا

اب سوومند ثابت نہیں ہو سکتا اور قومی سطح پر افسردگی دیا س اور نامیدی کا فروغ

کوئی نیک فال نہیں۔ حالی نے تو یہ سبق مسدس لکھنے کے بعد سیکھا، حالانکہ وہ سرسید

کی توانا اور فعال تحریک سے عملاً وابستہ تھے، وہ تحریک جو مسلمانوں کے بہتر مستقبل

کی حامی تھی، جب کہ اقبال نے اپنے شاعرانہ وجدان اور فلسفیانہ شعور سے ہی اس حقیقت

کو سمجھ کر دونوں الفاظ میں کہہ دیا تھا :

شاعر کی نوا ہو کہ مفتی کا نفس ہو !

جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

حالی نے بھی چمن کی افسردگی کے پیش نظر بعد میں ۶۷ بندوں پر مشتمل ایک نئی

کے اضافے سے مروہ دلی اور افسردگی کے توف کی سہی بھی کی لیکن اصل مسدس کے تناظر

میں غیبیہ کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی تحریر کے وقت حالی جس تخلیقی عمل سے گزرے تھے، اور جن نفسی کیفیات نے قوی محرک کا کام کیا ہوگا، ان کا جوش اب سرد پڑ چکا ہے۔ جو حاصل اور غیبیہ میں منطقی ربط موجود ہے، لیکن پھر بھی آوروں کا احساس ہوتا ہے۔ ہر چند کہ خود حالی آرد اور آوروں کو تسلیم نہیں کرتے۔

حالی نے مسدس میں مد و جزا اسلام ”و کھایا تو اقبال نے ”مد و جزا سلمان“ و کھایا گو حالی کے سیدھے سادے بیانیہ انداز میں تاثیر کی کمی نہیں لیکن اقبال نے شکوہ میں جس طرح خدا سے خطاب کیا، یہ اردو شاعری میں ایک نئی آواز ہی نہیں بلکہ انسان اور خدا کے تعلقات میں نئی جیت بھی ہے۔ اب تک اردو شاعری میں خدا سے خطاب کے انداز میں خاصی یکسانیت ملتی تھی، اگر ایک انتہا پر مد و جزا ملتی تو دوسری پر زندانِ شوخی کے زیر اثر نیم کافرانہ انداز... صوفی البتہ عام افراد کے مقابلہ میں خدا سے نسبتاً قریب تر رہا۔ صوفیاء کے ہاں خدا سے مکالمہ بھی ملتا ہے، لیکن یہ مکالمہ قطرہ اور سمندر کے مکالمہ کے مترادف نظر آتا ہے، گو تصوف کی روایات کے زیر اثر خدا سے اندازِ مخاطب میں تنوع کی کمی نہیں، لیکن اقبال نے خدا سے جو طرزِ مخاطب روا رکھا وہ اردو شاعری میں متاثر و متغیر ہے۔ شکوہ اقبال کے نسبتاً ابتدائی دور کی نظم ہے۔ اس میں خدا سے براہِ بری کی بنیاد پر جس طرح خطاب کیا گیا اسے اقبال کا ایک مستقل رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے خدا کو ہمیشہ انسان کی نروں میں سمجھا ہے :

یہ خداں بگو خدا آور اسے ہمتِ مروانہ

یا یہ شعر :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا

یا اپنا گھر جہاں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اس اندازِ مخاطب کی مثالیں اقبال کے ہاں عام ملتی ہیں، اور یہ امر اپنی جگہ کافی

اہم ہے کہ سب شکوہ کے بعد ملتی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے جس ذہنی سطح پر
 اگر شکوہ کی صورت میں خود کو خدا کے سامنے محسوس کیا تھا وہ دو بارہ اس ذہنی سطح سے
 نیچے نہ اتر سکا۔ شکوہ کی اہمیت اس لیے نہیں کہ اقبال نے اس میں مسلمانوں کو نصیحتیں
 کیں، اور من حیث القوم انہیں آئینہ دکھایا۔ اقبال نے یہ کام بے شمار نظموں میں کیا
 ہے۔ میری دافست میں شکوے کی اصل اہمیت اس بنا پر ہے کہ اس سے اقبال کی
 شاعری اور پھر اس کے حوالے سے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ خدا سے برابری کی
 سطح پر مکالمہ ممکن ہو سکا۔ یوں جب خدا برابر کی سطح پر آگیا تو پھر اس کی تسخیر ناممکن
 نہ رہی۔

(۴)

مدرسہ حالی کی تشریح و توضیح کے ضمن میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اب تک
 کسی نے اس نقطہ نظر سے اس کا مطالعہ نہیں کیا کہ حالی نے بعض امور میں اقبال کو
 ANTICIPATE کیا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ حالی کے احترام کے باوجود اقبال ان
 سے خاص طور سے متاثر تھے یا ان کے مقلد تھے۔ اسی لیے میں نے لفظ انتی سیپٹ
 "ANTICIPATE" استعمال کیا ہے، اس کی یہ وجہ ہو سکتی ہے کہ بعض
 امور میں دونوں کی سوچ کا رخ ایک ہی سمت میں تھا۔ دونوں کو اسلام کی سرپرستی
 اور مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا شدید احساس تھا۔ دونوں قوم کی حالت پر ماتم کنار
 رہے۔ دونوں نے مسلمانوں کی پیبود کے خواب دیکھے۔ فرق اس سے ہے کہ حالی کے
 مقابل میں اقبال کی ذہن بہت وسیع تھی، فلسفہ اور دیگر علوم کے گہرے مطالعہ کی
 بنا پر اقبال کو حالی کی مانند کہیں بھی شنگ و امانی کی شکایت نہ ہو سکتی تھی۔ اس ضمن
 میں یہ ا ساسی امر بھی ملحوظ رہے کہ دونوں کے شعری مقاصد جدا گانہ تھے۔ حالی کے
 دیوان کی پیشانی پر یہ نصیحت ملتی ہے،

چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی !

ہوا ہو جدھر کی تھے حالی کی مراد مغرب کی ہوا تھی۔ جب کہ اقبال اس کے برعکس یوں کہتے ہیں :

اغیار کے افکار و تخیل کی گمائی ،

کیا تجھ کو نہیں اپنی خود سی بگمائی ،

لیکن اختلافی امور کے باوجود دونوں کی بعض مشابہتوں کا مطالعہ خاصہ دلچسپ ہے۔

حالی نے بھی مسدس میں مسجد قرطبہ کے اجڑنے کا ماتم کیا اور ان کے بقول :

جلال بن کشتروں میں ہے یوں چمکتا :

کہ ہو خاک میں پیسے کسندن دکتا :

جب کہ اقبال مسجد قرطبہ کے بارے میں یوں کہتے ہیں :

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل !

وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل !

یہ درست ہے کہ حالی کے ہاں نہ تو اقبال ایسی فلسفیانہ گہرائی تھی ، اور نہ ہی انہوں

نے جلال و جمال سے مخصوص نوعیت کے فلسفیانہ تلازمات و بہتہ گرد رکھے تھے۔ تاہم اس

شعر میں جلال کا احساس قابل غور ہے۔ یاد رہے کہ اقبال نے مسجد قرطبہ دیکھی بھی تھی ،

اور حالی نے اسے تصاویر یا پھر صرف چشم تصور سے محسوس کیا ہے۔

حالی نے مسدس میں ایک موقع پر یہ اشعار لکھے ہیں :

حکومت نے تم سے کیا اگر کسنا ما تو اس میں نہ تھا کچھ تہللا جا را

زمانے کی گردش سے ہے کس کو چلا را کبھی یاں سکندر کبھی یاں ہے دارا

نہیں بادشاہی کچھ آخبر خدائی

جو ہے آج اپنی توکل ہے پر اتی

جب کہ اقبال نے اسی خیال کو اپنی نظم خطاب بہ جوانانِ اسلام میں یوں سمیٹا ہے :

حکومت کا تو کیا دونا کہ وہ اک عارضی شے ہے

نہیں دنیا کے آئینِ مسلمے کوئی چارا

مسدس کے ساتھ حالی کی ایک اور نظم بعنوان "عرض حال جناب سرور کائنات علیہ افضل الصلوات واکمل التحیات" بھی ملتی ہے۔ یہ نظم بھی قومی دروے مملو ہے۔ اس کا آغاز گھوڑے سے ہوتا ہے کہ :

امت پہ تیری آکے عجب وقت پڑا ہے

لیکن یہ دعا کثرتِ جذبات میں اضافہ کے ساتھ ساتھ بتدریج شکایت نامے میں تبدیل ہوتی جاتی ہے حتیٰ کہ خود حالی کو بھی اس کا احساس ہو جاتا ہے چنانچہ نظم کا اختتام ان دو اشعار پر ہوتا ہے :

ہاں حالی گستاخ نہ بڑھ جدا دہ سے

باتوں سے پکڑتا تری اب صاف گلا ہے

ہے یہ بھی خبر تھک کو کہ ہے کون مخاطب

یاں جنبش اب خارج از آہنگ خطا ہے

حالی تو یہ کہہ کر چپ ہو گئے لیکن اقبال تو.... خیر وہں بکھنڈا دے ہمت و مردانہ کے قائل تھے۔ چنانچہ حالی نے جس شکوے پر نظم ختم کی تھی، اقبال نے اسی کو اپنی نظم کا عنوان بنا کر کہا :

جرات آموز مری تاب سنن ہے مجھ کو

شکوہ اللہ سے خاکم بدین ہے مجھ کو

یہی نہیں بلکہ مسدس کے جن اشعار میں مسلم قوم کی خرابیاں گنوائی گئی ہیں، انہیں آغازِ بیان کے اختلاف کے باوجود کسی حد تک جواب "شکوہ" کے مماثل قرار دیا جا

کتا ہے۔

حالی نے مسدس سے افسردگی پھیلانے کے بعد ضخیمے کے اشعار میں قوم کو امید تو دلائی لیکن ان کے تحت اشعوں کی حالات اور قوم سے جو ناامیدی تھی، اس کی بنا پر وہ کسی لائحہ عمل پر اجماع حاصل کرنے کے برعکس مناجات بدرگاہ قاضی الحاجات پریوں خاتمہ کرتے ہیں :

بچا ان کو اس تنگنائے بلا سے کر رستہ ہو گم رہ رو رہنمائی
 نہ امید یاری ہو یا آشنا سے نہ چشم اعانت ہو دست وصل سے
 چپ و راست چھائی ہوئی ظلمتیں ہوں

دلوں میں امیدوں کی جا حسرتیں ہوں
 اقبال چونکہ رجائی ہی نہ تھے، بلکہ ایک مثبت لائحہ عمل بھی تجویز کر سکتے تھے، اس لیے انہوں نے جواب شکوہ ”میں خدا کی طرف سے یہ پیغام دیا :

عقل ہے تیری پر عشق ہے شیر تری مرے درویشِ خلافت ہے جیاگیر تری
 ماسوا اللہ کیلئے آگ ہے تکبیر تری تو مسلمان ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری
 کی محمد سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چسپہ ہے کیا لوحِ دفتر تیرے ہیں

کیا اقبال کی صورت میں حالی کی مسدس مدحِ جبرِ اسلام کی تکمیل نہیں ہو جاتی ؟

غزل میں نئی جہت اقبال!

پھر بادِ پید آئی، اقبال غزلِ نواں ہو،

غضب ہے اگر گل ہو گل ہے تو گلستاں ہو

اردو غزل میں دو رجحانات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ اتنے مگر انہوں نے اہم ترین روایات کی صورت اختیار کر کے ابلاغ کے مخصوص سلیپے ہی مہیا نہیں کیے بلکہ اظہار کے لیے طے شدہ مضامین بھی! ہمارے غزل گو صدیوں تک ان دو دائروں سے باہر نہ آ سکے۔ ان میں سے ایک عشق کا جسمانی تصور ہے۔ اور دوسرا لاجس عشق، عشق کا جسمانی تصور اتنا ہی قدیم ہے جتنی دکنی غزل۔ ہندی گیت کی روایات اور دوہروں کے مخصوص مزاج نے غزل کو بے حد متاثر کیا، دکنی غزل مزاج کے ناطے سے ہندوستانی تھی اور اسلوب کے لحاظ سے ہندی، اردو غزل کا آغاز جسم کی شاعری سے ہوتا ہے، بلکہ پہلے صاحب کلیات شاعر قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ء - ۱۵۸۰ء) کی عشقیہ زندگی نے اس کی غزلوں کو جسم کی پکار بنا دیا۔ اس کے بعد وہی آتے ہیں جن کے ہاں جمال پرستی

میں ہندوستانی اثرات کے استخراج نے گنگا، جمنی، پیدیا کی، نظیر کبرآبادی، دہلی اور گکھنوکے ادبی اور ثقافتی مراکز سے دور ہے۔ اس لیے ان کی غزل میں ایک مرتبہ پھر کمنی اثرات اور ہندوستانی رنگ دیکھا جاسکتا ہے۔ گو گکھنوک میں اس انداز نے معاملہ بندی اور پختی کے نام پر سستی لذتیت اور کبروی چمک کا پرچار کیا لیکن مصنفی کے مل انداز سنبھلا سنبھلا ہے۔ اس کے بعد مومن، داغ اور پھر حسرت نے غزل میں جسم کی سطح پر رہ کر عشق کیا بلکہ حسرت نے تو فاسقانہ شاعری کو لازمی قرار دیا تھا۔

وہ جس عشق نے تصوف کی بنیاد پر فروغ پایا، ادیبوں غزل میں مجاز کے پر وے اٹھا کر عشق مادیات سے آشنا ہوا۔ اس عشق نے چند بات کے ترکیب پر زور دیا، دل کو آئینہ بنا کر اس میں حسنِ ازل کی جھلک دیکھنے کی سعی کی گئی اور یوں عشق کا ایک ایسا ارفع تصور معرضِ وجود میں آگیا جس کے زیرِ اخلاق پر چار اور مسائل تصوف غزل کے لیے لازم قرار پائے مگر اس میں دروایسی کلاسیکی مثال بھی مل جاتی ہے۔ لیکن یہ انداز عشق چونکہ غیر فطری سا تھا اور تصوف سے وابستہ اشغال و احوال ہر ایک کے بس کا رنگ بھی نہ تھے، اس لیے برائے شعر گفتن سے قطع نظر زندہ شاعری کے نمونے کم ہی نظر آتے ہیں۔

۱۹۵۰ء کے بعد ملک جن حالات سے دوچار ہوا اور سرسید کی اصلاحی تحریک نے جن فزاعات کو جنم دیا، ان کے بارے میں سب ہی جانتے ہیں۔ اس لیے اس تحریک کے حسن و قبح میں الجھے بغیر اس امر پر یقیناً زور دیا جاسکتا ہے کہ اس تحریک نے ادب کے لیے نشاۃِ اُثنیہ کا کام یقیناً کیا۔ نئی اصناف کی کونچلیں ہی نہ پھڑپھڑیں بلکہ پہلی مرتبہ ادب میں مقصد پسندی سے کام لیتے ہوئے حالی اور دیگر اہل قلم نے عصری مسائل کے تناظر میں ادب کی تخلیق کرتے ہوئے ادب کو محض عشق و عاشقی کے فسانوں اور گل و جامیل کے ترانوں کے لیے وقف نہ کر دانا۔

الطاف حسین حالی اس نئے اندازِ نظر کے مبلغ ہی نہ تھے۔ بلکہ آج انہیں مقصدیت کی اولین علامت بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ حالی نے غزل کو نئے آہنگ سے بھی روشناس کر لیا اور دو متعین محوروں پر قصصِ کناس غزل کو پہلی مرتبہ قلمی مرثیہ خوانی اور قومی نوحہ خوانی کے لیے بھی بروئے کار لایا گیا۔ حالی کی غزل کا جائزہ لینے پر محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بہت دھچک اس انداز کو اپنایا ہو گا۔ اس نے کسی فوری جذبے سے مغلوب ہو کر ایسا نہ کیا بلکہ ملک کے بدلتے حالات غیر محسوس طور پر اس کو آہستہ آہستہ ایک نئے راستے کی طرف لے آئے۔ اس میں ۷۵ء کی تباہی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہو گا۔ یہ وہ سال ہے جس نے ہندوستان میں انحطاط پذیر مسلم تمدن کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی۔ گو وہی کے ٹٹنے اور اچڑنے کا عمل کوئی نصف صدی سے جاری تھا مگر وہ یوں تباہ نہ ہوئی تھی اور اسی لیے وہ اس کا مرثیہ کرتا ہے :

تدکمرہ دہی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ

نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

یہ ایک غزل نہ تھی بلکہ ایک شہر کا مرثیہ تھا، ایک عہد کا مرثیہ تھا، ایک تمدن کا مرثیہ تھا۔ اور ایک طرزِ احساس کا مرثیہ تھا۔ حالی کی یہ غزل اس کے قدیم اور جدید رنگ میں حدفاصل بن جاتی ہے۔ یہ ملی شاعری کا اولین نمونہ بھی ہے اور غزل میں ایک نئی روایت کا آغاز بھی۔

اور اقبال غزل میں اسی روایت کو پیرو ہے۔

۸۵ء ایک حالی نون کے دو ماہے بمکس بیچ چکے تھے۔ ایک طرف وہ راستہ تھا جو

غل و بلبل کی عادی سے گزرتا ہوا حسن و عشق کے (عارضی اور سطحی) احساسِ نشاط کو ختم دیتا ہے، تو دوسری طرف وہ راستہ تھا، جہاں حقیقت پسندی کی سنگلاخ چٹانوں میں فنِ کافرا وہن کر لفظ کے تیشے سے کام لینا تھا۔ داغ نے پہلا راستہ اپنایا تو حالی نے

دوسرا۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال نے حالی کے بجائے داغ کا دامن تھا۔ ... حالانکہ اس وقت تک دونوں بقیہ حیات تھے یہی نہیں بلکہ اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن سے حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں حالی ہی کی صدارت میں ان کی تعریف میں یہ دہائی (فی البدیہہ) چڑھی تھی۔ (ڈکٹر اقبال، عبدالحمید سائیک، ص ۲۴)

مشہور زمانے میں ہے نام حالی
محمورے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا بنی ہوں گویا
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

حالی آج اردو کے اہم ترین ادیب اور صاحب طرز شاعر ہیں، لیکن اپنی زندگی میں وہ داغ اور امیر مینائی سے کہیں بھی زیادہ مقبول نہ ہو سکے، بلکہ بلحاظ غزل گوئی مقابلہ کریں تو داغ حالی کے مقابلے میں کہیں زیادہ مشہور ہی نہ تھے۔ بلکہ اپنی مخصوص شوخی، مذاق و اشعار، الفاظ کی تراش، محاورہ گوئی اور زبان میں سندر کی بنا پر غالباً اپنے عہد کے سب سے زیادہ مقبول غزل گو سمجھے جاسکتے ہیں۔ شاید اسی لیے اقبال کی مانند بے شمار نوخیز شعرا (نجدیہ خطوط) ان کے حلقہٴ بگوش تھے۔ وہ صحیح معنوں میں جگت استاد تھے، اس لیے اقبال نے بھی داغ کی طرف رجوع کیا، لیکن جلد ہی داغ نے یہ کہہ کر پاس کر دیا کہ اب

لے۔ اقبال، امیر مینائی کے بھی بے حد مداح تھے، ان کے بقول،

عجیب شے ہے صنمِ خانہٴ امیر، اقبال،

میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جہیں میں نے

لیکن امیر میں داغ ایسی چمک نہ تھی بلکہ بعض امور میں تو وہ خود داغ کے مقلد تھے

اس لیے اقبال نے خصوصی اثرات قبول نہ کیے۔

اصلاح کی ضرورت نہیں رہی اور یوں اقبال بصد فکر کہہ سکا :

نسیم و تشنہ ہی اقبال کچھ اس پر نہیں نازاں

مجھے بھی نگر ہے شاگردی داغِ سخنِ داں کا

آج ہمیں "شاگردی" داغِ سخنِ داں "پر نازاں ہونے پر تعجب ہو سکتا ہے، کیونکہ اقبال

کا معاملہ دیگر شعراء ایسا نہ تھا۔ اس نے اپنے نامور استاد میر حسن سے فارسی کا رچا ہوا

مذاق ہی نہ پایا۔ بلکہ وہ نئے ایسے مضمون میں پروفیسر آرنلڈ ایسے استاد کا شاگرد بھی

تھا۔ اس لیے جب وہ داغ کے خصوصی طور پر متاثر ہوا تو تعجب سا ہوتا ہے۔ داغ کا

مرثیہ اس کی عقیدت اور جذبات کی منہ بولتی تصویر ہے ۔

چل بسا داغِ آہِ میت اس کی زیب و زینت ہے

آخری شاعر جہاں آباؤ کا غاموش ہے

اب کہاں وہ ہانپن وہ شوخی طسربیاں

آگ تھی کاغذ پریری میں جوانی کی نہاں

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے

یہ معنی وہاں بے پردہ یاں ممل میں ہے

اب صبا سے کون پوچھے گا سکوتِ گل کا راز؟

کون سمجھے گا چمن میں ناتہ بابل کا راز؟

ہو ہو کیجئے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟

اتھ گیا ناکِ نگن مارے گا دل پر تیر کون؟

اشک کے دانے زمینِ شمر میں پوتا ہوں

تو بھی دعا سے خاکِ دلی داغ کو روتا ہوں

میرے خیال میں اس کا جواب اقبال کی شخصیت کے نفسی محرکات سے مل سکتا ہے اقبال

پر اتنا کچھ لکھا گیا، لیکن اس کے بارے میں نفسیاتی نوعیت کا مواد نہ ہونے کے برابر ہے۔ اقبال حکیمِ لادت ہے۔ اس لیے ہمارے ادبی مؤرخین اور ناقدین اسے نفس اور نفسیات سے عاری ایک شعری کپیوٹر کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں صرف عطیہ بیگم کی کتاب "IQBAL" اور ان کے نام، اقبال کے خطوط سے کچھ ایسا مواد حاصل ہوتا ہے جس سے اقبال انسان بلکہ ایک مرد کے روپ میں نظر آتا ہے۔ عطیہ بیگم کے بقول اقبال نے ایک موقع پر اپنے بارے میں یہ کہا تھا :

”مجھ میں بیک وقت دو شخصیات موجود ہیں، خارجی شخصیت عملی اور باوقار ہے، جب کہ داخلی شخصیت، تخیل، تصوف اور تصورات سے تشکیل پاتی ہے؟“

اقبال نے اپنے بارے میں یہ بات یورپ میں اس وقت کہی تھی جب وہ ایم اے کے بعد فلسفہ میں پی ایچ ڈی کر رہا تھا، اور بہت کچھ پڑھا اور سوچ چکا تھا، بلکہ کسی حد تک داغ کے اثرات سے بھی آزاد ہو چکا تھا، لیکن زماں طالب علمی میں اس کی شخصیت کا غیر عملی حصہ زیادہ نمایاں ہوگا۔ فلسفہ اور تصوف سے نا آشنا عصفوانِ شباب میں ایک نوجوان طالب علم کے گرم خون کے لیے داغ کی بارہ مصالحوں کی چاٹ ایسی غزلِ دہانی کی روکھیں پکیں غزل کے مقابلے میں، کہیں زیادہ باعثِ تحرک بن سکتی ہے۔

یہ ایک دلچسپ ادبی عنن ہے کہ اگر اقبال نے صرف داغ ہی کے رنگ میں غزلیں کہی ہوتیں تو بندرش کی چستی، الفاظ کی ترتیب اور محاورہ گوئی سے معاملہ ہندی میں کمال ہی نہ پیدا کرتا بلکہ اپنی جسمانی صحت، کشمیری دھماست، پنجابی خون اور حسن پرست طبیعت کی بنا پر وہ یقیناً داغ سے بڑھ کر داغ ثابت ہوتا۔

اقبال نے اپنے اردو کلام میں ترمیم و تلیخ کا سلسلہ جاری رکھا اور متروک کلام پر

مشتعل باقیاتِ اقبال کی اشاعت سے قبل آج کے قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا بہت
مشکل تھا کہ اقبال نے کیا کچھ لکھا۔ بس ایک مثال سے ہی اندازہ لگایا جاسکتا ہے :
مردِ خورشید و انجم دوڑتے ہیں ساتھ ساتھ اسکے
فلک کیا سے کسی مشوق بے پرواہ کی ڈولی ہے
ہانگہ دار کی غزلوں میں یہ اثرات خامے نمایاں ہیں۔ داغ کے رنگ کی مشہور ترین
غزل کے تین اشعار درج ہیں :

نہ آتے ہمیں اس میں ٹکرا کر کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
تمہارے پیامی نے سب راز کھولا
خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
بھری بزم میں اپنے عاشق کو تارا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی
عاشق کو تارا خالص داغ کی زبان ہے۔ ایک اور شعر میں تارا استعمال

ہوا ہے :

وائے ناکامی فلک نے تاک کر توڑا اسے
میں نے جس ڈالی کو تارا آشیانے کے لیے
مندر جنوئل اشعار پر بھی داغ کی چھاپ نمایاں ہے :
عجب واعظ کی فریستاری ہے یارب
علاوت ہے اسے سارے جہاں سے
انوکھی وضع ہے سارے نطنے غزل میں
یہ عاشق کونسی بستی کے یارب ہنسے والے ہیں

امید خورش نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعضا کو
 یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سائے بسوئے جھلنے میں
 جھینے وصل کے غمخیزوں کی صورت اُرتے جاتے ہیں
 مگر گھٹریاں جھلنی کی گزرتی ہیں مہینوں میں !
 اقبال کے پورے کلام کو مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ :
 ”چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ“

کے مصداق وہ تمام عمر کسی راہبر کی تلاش میں رہا۔ داغ پہلا راہبر بنا، تو خراج نگاری
 میں اکبر الہ آبادی اور مخرب فیلسفوں سے استغافہ کرتے ہوئے وہ بالآخر رومی تک جا
 پہنچا۔ تلاش حق میں اقبال کا یہ سفر معنی خیز ہے۔ داغ اور رومی میں بعد المشرقین ہے،
 اور ہر دور میں کوئی قدر بھی تو مشترک نہیں۔ داغ اسے محض محاورہ گوئی سکھا سکتا تھا،
 جب کہ رومی اس کے روحانی اہتزاز اور زندگی میں بصیرت آمیز فلسفہ کے لیے مرشد کی
 حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ اقبال پر داغ کے اخراجات سلی تھے گو
 وہ اولین رہبر تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے نمونہ پر ڈھن کا صرف ایک ہی گوشہ
 متاثر ہوا وہ بھی یوں کہ نقوش ویر پانہ ثابت ہو سکے۔

اس کی ایک وجہ اقبال کی اپنی مقصد پسندی بھی ہو سکتی ہے۔ اقبال کا اس
 نقطہ نظر سے جائزہ لینے کی خصوصی طور سے کوشش نہ کی گئی جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اقبال
 ادب برائے مقصد میں ترقی پسندوں سے کم گزرتا تھا۔ اس کے مختلف مقالات تعابیر
 اور خطوط میں ایسا مواد بکھرا ملتا ہے جس میں جبری شد و مد سے ادب برائے ادب کے
 نظریہ کو مسترد کرتے ہوئے ادب میں مقصدیت کا پرچار کیا گیا۔ انہوں نے کابل میں ایک
 تقریر کے دوران میں ان خیالات کا اظہار کیا :

”میل عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معمار

..... ان میں سے ہر ایک زندگی کا محاورہ اور خدمت گاہ ہے، اسی بنا پر میں آرت گواہی بجا و اختراع سمجھتا ہوں، نہ کہ محض آرت تفریح.....
شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور ہر باد بھی..... ملک
کے شعراء پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے بچے راہنما بنیں؛

(مقالاتِ اقبال)

اسی طرح اقبال نامہ "امرتبہ" شیخ عطار الشہ کے ایک خط میں اپنے نظریۂ فن کے بارے میں یوں اظہارِ خیال کیا:

"شاعری میں بشریح ہمیشہ شکر کچر کہی میرا مطلع نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کا وقت نہیں، مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انتہا پیدا ہوا دریں اس بات کو مد نظر رکھ کر فن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں ان کو نکال کر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا سبب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں؟

اب ظاہر ہے کہ ایسے نظریۂ ادب کے حامل شاعر کے لیے داغ نہیں بلکہ کسی حالی کی ضرورت تھی۔ یوں اقبال، حالی کی طرف رجوع تو کرتا ہے، مگر مختصر ترین رستے سے نہیں بلکہ فادیؔ داغ عبور کر کے۔

اقبال نے قوم کے لیے جولا نگر عمل تجویز کیا ہے، اس کی ترسیل کے لیے لنگانے غزل موزوں نہ تھی، غزل میں جوا نثار نگر ہے وہ زندگی کو جبر و جبر چرچہ پینے کے مترادف ہے جبکہ زندگی کے سمندر میں ڈوبنے والے کے لیے تو غزل سمندر ہے پہلے کو شبنم ہٹنے والی بات بن جاتی ہے۔ اسی لیے وہ نظم نگاری کی طرف مائل ہوا، بلکہ نظم مزاج میں یوں پرچھگی کہ بیشتر غزلیں بھی مسلسل ہو کر نظم ایسی صورت اختیار کر گئیں، ہمارے قدیم شعراء نے بھی بعض اوقات مسلسل غزلیں کہی ہیں، لیکن ان کے نفسی محرکات جدا گانہ تھے، وہاں

جذبے کا دریا جب دو مصرعوں کے کوزے میں بند نہ ہو سکا تو سیلاب میں کناروں سے چھلکتے دریا کی مانند پھیل کر مسلسل غزل کا سوپا اختیار کر گیا۔ مثلاً غالب کی دو مشہور مسلسل غزلوں کے مطلعے درج ہیں :

دو سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوتی ظالم تری غفلت شکاری ہائے ہائے
لازم تھا کہ دیکھو میرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

یہ دونوں غزلیں مرثیے ہیں۔ پہلی اپنی محبوبہ اور دوسری عارف کی موت پر کہی گئی۔ بالفاظ دیگر جذبات نے خود شاعر کو مسلسل غزل کہنے پر مجبور کر دیا، لیکن اقبال کا ایسا کوئی مسئلہ نہیں بلکہ اقبال تو ان معنی میں جذبے کا شاعر ہی نہ تھا، جن معنی میں غزل میں جذبہ کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ بلکہ دیکھا جائے تو اس کی شاعری میں بالخصوص اور غزل میں بالعموم جذبہ کا فقدان نمایاں تر نظر آتا ہے۔ وہ داہانہ پن جو ہمساری غزلوں کا ایک اہم وصف رہا ہے، اقبال کے ہاں وہ ناپید ہے اس کے مخصوص ادبی مقاصد تھے، اور اس نے ان ہی کے لیے اپنا قلم وقف کیے رکھا، سوان کے بقول :

..... کسی قوم کی زندگی میں موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت نہیں ہیں۔ مثلاً جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ وہ تخلیل ہے۔ جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے وہ بلند نظریات ہیں، جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تو میں شعرا کی دیگر سے پیدا ہوتی ہیں ؟

(تقریر ، مقالات اقبال)

سید سلیمان ندوی کو ایک خط میں یوں لکھا :

”فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی، ہاں مقاصد خاص رکھتا ہوں جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کیا۔“ ۱۷

اردو غزل کی مخصوص روایات سے نگرانی رشتہ منقطع کر لینے کی بنا پر اقبال کی غزل کا صرف حالی کی غزل کے تناظر میں مطالعہ سودمند ہو سکتا ہے۔ حالی نے غزل سے قومی مشرعی خوانی کا کام لیا تو اقبال نے قومی پیلاری کا۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں سے چھوڑا، اقبال نے وہیں سے غزل کو شروع ہی کیا بلکہ اسی انداز کا خاتمہ بھی شایہت ہوا۔

بانگم درا تاریخ اشاعت: ستمبر ۱۹۲۴ء میں اقبال کی صرف تیرہ غزلیں شامل ہیں۔ یہ حصہ اول ہیں، یعنی ۱۹۰۴ء تک کا کلام ہے۔ لیکن اس لحاظ سے اہم کہ ان سے فکر و فن کی اس کش مکش کی عکاسی ہو جاتی ہے جس میں اقبال تمام عمر خوب سے خوب ترکی جستجو کی خاطر مبتلا رہا۔ ان غزلوں میں داغ کے اثرات (جن کی نشاندہی مسطور بالا میں کی جا چکی ہے) کے ساتھ ساتھ ایک نئی راہ کی تلاش بھی دکھائی جاسکتی ہے۔ گویا بال جبریل کی غزلیں فکر و فن کے امتزاج کے اعلیٰ نمونے پیش کرتی ہیں، لیکن بانگم درا کی غزلیں اس کے کاروان غزل کے لیے بانگم درا کا کام کرتی محسوس ہوتی ہیں اور یہاں شاعر بال جبریل کی غزلیات کے نقیب معلوم ہوتے ہیں:

گلزار بہست و بدو نہ بے گمانہ دار دیکھ ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

۱۷۔ یہ شعر بھی ملاحظہ ہو،

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے آشتیاں
کوئی دل کشا صدا ہو بھی ہو یا کہ تازی

اس چمن میں مرغِ دل گائے نہ آزادی کا گیت
آ! یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لیے

حسنِ کامل ہی نہ ہوا اس بے حجابی کا سبب
وہ جو تھپہِ پردوں میں نہیں چھوٹا کیونکر ہوا

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدہ دل وا کرے کوئی

وہ مشتِ خاک ہوں فیضِ پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پرچہ میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہوں

جس ہوں نالہ خواہیدہ ہے میرے ہر رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقتِ رحیل کا رواں تک ہے!

چمنِ زارِ محبت میں خاموشی موت ہے بے بس
یہاں کی زندگی پابندیِ دمِ فناں تک ہے
مری نگاہ میں وہ رند ہی نہیں ساقی
جو ہوشیاری و مستی میں امتیاز کرے
دامِ گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا
جو ہوشکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

مخن میں سوزِ الہی کہاں سے آتا ہے
یہ چیز وہ ہے کہ پتھر کو بھی گداز کرے
ہوا ہو ایسی کہ ہندوستان سے اسے اقبال
آتا کہ مجھ کو غبارِ رہ حبابِ زکریا

اور آخری مسلسل غزل کا مطلع یہ ہے :

مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے
نظارے کی ہوس ہو تو یلنی بھی چھوڑ دے

مگر بانگِ درا کی تمام غزلیں مسلسل نہیں لیکن پھر بھی بیشتر غزلوں میں وحدتِ فکر نے
ایک رنگی پیدا کر دی ہے۔ الغرض بانگِ درا کی غزلیں تعداد میں کم ہونے کے باوجود اس
بنیاد پر خصوصاً توجہ چاہتی ہیں کہ اقبال کے ایمانِ غزل کے لیے اس کی حیثیت کتنی
میں ۲۴ سال پہلے جبریل کی غزلوں کا مطالعہ بھی ان ہی کے تناظر میں ہونا چاہیئے۔

(۲)

بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں طبع ہوئی ہے۔ گو بانگِ درا اور بالِ جبریل کی تاریخِ اشاعت
میں گیارہ سال کا فرق ہے۔ لیکن جہاں تک غزلوں کا تعلق ہے تو یہ فرق صرف گیارہ
سال کا نہیں رہتا کہ بانگِ درا میں غزلیں صرف ۱۹۰۵ء اور ۱۹۰۸ء تک کے کلام میں
ملتی ہیں۔ ایک غزل گو کے مجموعوں میں وقت کا وقفہ عام حالات میں اتنا اہم نہیں
ہوتا، خاص طور سے اس وقت جب معنوی تبدیلیاں معرضِ وجود میں نہ آئی ہوں لیکن
اقبال کی بات اور ہے کہ سوچ اور اسلوب دونوں کے لحاظ سے بانگِ درا اور بالِ جبریل
کی غزلیں منفرد و قدردی جاسکتی ہیں۔ ہر چند کہ بانگِ درا کی غزلوں میں مستقبل کے
اقبال کے ابتدائی نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن دونوں کا مجموعی تاریخی اوقات
اتنا مختلف ہوتا ہے کہ کبھی کبھی تو ان کے لکھنے والے دو الگ الگ اقبال نظر آتے ہیں۔

ہانگہ صلا کی غزلوں کا اقبال غزل کے روایتی مضامین اور داغ کی زبان سے دامن چھڑتا
مصوص ہوتا ہے :

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب
عداوت ہے اسے سسے جہاں سے
بڑی پار یک ہیں واعظ کی چالیں
رنز جاتا ہے آوازِ اداں سے

یہ اور اسی انداز کے دیگر اشعار داغ سے دامن چھڑانے کی کوشش ہیں، لیکن بال جبریل
نیک اقبال کا شاعرانہ قد ہی بلند نہ ہو چکا تھا، وہ فکر کے کئی آفاق بھی سمیز کر چکا تھا،
اور اس کی تو ہی شاعری کے مقاصد متعین ہو چکے تھے۔

اقبال بنیادی طور پر غزل کا شاعر نہ تھا، جس فلسفہ کا ابلاغ اقبال نے کرنا تھا وہ
سوچ کی گہرائی کے ساتھ ساتھ اپنی تمام جزئیات کے لحاظ سے پیچیدگی کا حامل بھی تھا
یہ تو اقبال کی شاعرانہ جینئیس کا کمال ہے کہ اس نے مقالوں کی خشک زبان میں رقم
کیے جانے والے فلسفے کے دقیق نکات کو خوب صحت شاعرانہ پرانے میں ادا کرنے کا
حق ادا کر دیا، غزل جس انتشار فکر کی حامل ہے اور انہماک ابلاغ میں جو ایمائیت تغزل
کی چلن ہے۔ وہ نظم کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی، اس پر مستزاد اقبال کی نظم گوئی
میں مہارت جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال نے غزل کو نظم کی مانند دہتا، یا برتنے کی کوشش
کی اور اس میں اس حد تک کامیاب رہے کہ غزل نظم بن گئی۔ یہ قابل تعریف بھی ہے
اور برعکس بھی۔ فرق نقطہ نظر سے پڑے گا۔ بال جبریل کی تقریباً تمام غزلیں غزل سلسل
بن جاتی ہیں۔ دیگر غزل گو شعرا کے ہاں اگر کہیں کوئی مسلسل غزل نظر آئے تو اسے پڑھ
کر عجیب سے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کے ہاں یہ بات نہیں،
نظموں اور غزلوں کو ساتھ ساتھ پڑھیں تو دوسروں کی معانی اور اسلوب کسی طرح

سے بھی مدد نہ دی نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ کسی بھی غزل کا عنوان مفقود کر کے اسے نظموں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ غزلیں اس حد تک منظوم ہیں کہ کشتہ غزلوں میں سے صرف سات کے مقطعوں میں غزل کی مخصوص نشانی تخلص ملتا ہے۔ تخلص کی عدم موجودگی کوئی ایسی قابل اعتراض بات نہیں اور نہ ہی اسے اقبال کی کمزوری یا ان کی غزل کی خامی قرار دیا جاسکتا ہے۔ صرف اس امر کی نشان دہی مقصود تھی کہ اقبال کے مزاج میں کس حد تک نظم پر چمکی تھی۔

جہاں تک اقبال کی غزل کے لب و لہجہ اور صنوی آہنگ کا تعلق ہے تو وہ بھی نظم کے مزاج کا عکاس ہے۔ اقبال کا عربی، فارسی اور اس کے ساتھ ساتھ قرآن حکیم کا گہرا مطالعہ تھا، اس کی بطور خاص وضاحت کی ضرورت نہ ہونی چاہیے۔ لیکن اٹنا ہے کہ اس کے شاعرانہ اسلوب پر ان سب کے نہایت گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان پر مستزاد اسلامی شخصیات کے حوالے اور تعلیمات، ان سب نے مل کر اقبال کی شاعرانہ زبان کو اس کا مخصوص آہنگ اور لب و لہجہ عطا کیا، جس سے اقبال دیگر شعراء سے ممتاز قرار پایا۔ اقبال اس شاعرانہ اسلوب کے اس حد تک خوگر ہو چکے تھے کہ غزل کی زبان میں بھی نظم کا آہنگ برقرار رکھا۔ جہاں غزلوں کا مفرس ہونا اور خوشنما تراکیب کا تعلق ہے تو اس معاملہ میں اقبال سے قبل صرف غائب ہی ایک ایسا شاعر نظر آتا ہے۔ جو اقبال کی ہمسری کا دعویٰ کر سکتا ہے ورنہ اقبال کی غزل اپنے تمام پیشروؤں سے اس بنا پر بھی ممتاز سمجھی جاسکتی ہے، کیا اس لب و لہجہ میں اور کسی نے نزل کھی؟

تھا جہاں مدرسہ شیریں و شاہنشاہی
آج ان خانتہوں میں ہے فقط رو باہی
نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں
وہ شہانی کہ ہے تہیہ حکیم الہی !

ذلتِ نغمہ کہاں مرغِ خوشِ الحان کے لیے
 آہ! اس باغ میں کرتا ہے نفس کو تباہی!
 ایک سرمستی و حیرت ہے سراپاِ تاریک
 ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی!
 صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
 کہ جھٹکتے نہ پھرے غفلتِ شب میں رہی

جیسے غزل کے لیے نظم کا اب دلچسپا پنا اقبال کی ضرورت بھی تھی اور بھیدری بھی۔ اقبال نے خود کو ہمیشہ عام شاعر حضرات سے الگ سمجھا اور کبھی بھی شاعر ہونے کا دعویٰ نہ کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال نہ تو گل و بلبل کی روایتی غزل کا شاعر تھا نہ اقبال نے ایسی روایتی غزلیں لکھیں۔ اقبال کی یہ غزلیں مجھے تو چھوٹی (MINIATURE) لگتیں ہی معلوم ہوتی ہیں۔ افکار، زبان، طرزِ ادا، تاثر کسی لحاظ سے بھی تو ان میں غزل والی کوئی بات نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے باوجود یہ نظم نا غزلیں اردو غزل میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کرتی ہیں۔ کیوں؟

اقبال کی غزل کے مطالعے سے پیشتر ہمیں غزلیہ شاعری کے بعض مفروضات اور مستلزمات سے نوہن کو پاک و صاف کرنا ہوگا۔ تب کہیں ہم اقبال کی غزل کا صحیح مطالعہ کر سکیں گے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کی غزل کو باقی اردو غزل کے تناظر سے جہد کر کے صرف اور صرف اقبال کی غزل سمجھ کر ہی اس کا مطالعہ سو و مند ثابت ہو سکتا ہے۔ لہذا ان غزلوں میں اساتذہ کے رنگ میں سوز و گداز، رند اور محتسب کی کش مکش، دردِ دل کا ہاجرا، تصوف اور روحانیت کے رموز یا ساغر و مینا کے پردے میں حکایاتِ قلب وغیرہ یہ سب کچھ اقبال کی غزل میں نہ ملے گا، اگر یہ سب کچھ تلاش کرنا ہو تو قدما اور معاصرین کے ذواوین سے رجوع کرنا ہوگا کہ اقبال کی غزل ان سب سے تقریباً عاری

ٹلے گی :-

اگر کھرو ہیں انجم آسمان تیرا ہے یا میرا ،
 مجھے ٹھکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا ؟
 اگر ہنگامہ بنے شوق سے ہے لامکاں خالی ،
 خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟
 اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر ؟
 مجھے معلوم کیا ! وہ رازِ ظاں تیرا ہے یا میرا ؟
 محمد بھی تیرا ، جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا
 مگر یہ حرف شیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا ؟
 اسی کو کس کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
 زوالِ آدمِ خاکی نریاں تیرا ہے یا میرا ؟

یہ غزل (اور بیشتر غزلیں اسی انداز کی حامل ہیں) اپنی سوچ ، اسلوب اور صوتی آہنگ کے لحاظ سے اردو غزل کے کسی دوسرے بھی متعلق قرار نہیں دی جا سکتی یہ صرف ایک دور کی غزل ہے ، اور وہ ہے دورِ اقبال جس طرح ٹھکر و فن کے اعتبار سے اقبال کی غزلیں ایک نئے وستان کی تشکیل کرتی ہیں۔ اسی طرح اقبال کی غزلیں بھی ، لہذا باقی اردو غزل کی تنقید و تحسین کے لیے ناقدین کے وضع کردہ پیمانے اور ان سے وابستہ مخصوص اصطلاحات بھی اقبال کی غزل کی تفہیم و تحسین کے لیے کارآمد ثابت نہیں ہو سکتیں ان اصطلاحات میں غالباً تغزل کی اصطلاح سرفہرست ہے۔ اسے محض ایک اصطلاح ہی نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ غزل کی پرکھ کا ایک معیار بھی ہے۔ گو تغزل کی کسی ایک تعریف پر ناقدین کی اکثریت کا اتفاق نہیں لیکن اس کے باوجود اسے غزل کا قدیم ترین معیار سمجھا جاتا ہے اس کی تعریفات کی بلی چوڑی بحث میں الجھے بغیر مختصر الفاظ میں تغزل کو غزل کے مجموعی

تاثر کے مترادف گردانا جا سکتا ہے۔ اس تاثر آفرینی میں جذبہ، خیال، الفاظ بھی حصہ لیتے ہیں۔ زبان و بیان کے ضرورت سے زیادہ رسیا بعض حضرات نے اقبال کی غزل میں تغزل کی کمی یا فقدان کا اعتراض کیا ہے۔ (جب کہ ان کے برعکس سید وقار عظیم نے اقبال کی نظموں میں بھی رنگِ تغزل دیکھا ہے، ملاحظہ ہو ان کا مقالہ اقبال کی نظموں میں رنگِ تغزل) اگر تو غزل کا یہ معیار رکھا جسکی غزل کی روایات سے تشکیل پائے تو ظاہر ہے نہ اقبال کی غزل رولیتے ہیں اور نہ ہی اس سے روایتی قسم کے تغزل کی توقع ہونی چاہیئے اقبال کی غزل کی مجموعی فضا عام مروج غزل سے اس قدر جدا گانہ ہے کہ اس سے مروج تغزل کی توقع ہی بعید ہے لہذا مروج تغزل کا نہ ملنا اقبال کی غزل کی زائد کشش کا باعث ہونا چاہیئے۔ اگر تغزل کسی پراسر کیفیت کا نام نہیں اور اس سے صرف غزل میں فضا رائے اطلاق مقصود ہے، تو اقبال کی غزل اس معیار پر اقبال ہی کے الفاظ میں کم عیار رائے ثابت ہوگی۔ صرف ایک غزل بطور مثال پیش ہے :

گیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکا کر قلب و نظر شکا کر
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی آج
یا مجھے ہٹا کر یا مجھے بے گنا کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میں گہر کی آبرو
میں ہوں حریف تو تو مجھے گوہر شاہوار کر
نغمہ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دم نیم سوز کو طائر کب بہار کر

باغ بہشت سے مجھے حکم سفردیا تھا کیوں ؟
 کار جہاں دما نہ ہے اب میرا انتظار کر
 روز حساب جب میرا پیش ہو دفتر عمل
 آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

اقبال کی بیشتر غزلیں اسی انداز کی حامل ہیں، مگر یہاں تغزل ہے تو وہ تغزل صرف اقبال کی اپنی غزلیہ فضا کا پیدا کردہ ہے اور اگر نہیں ہے تو وہ کلاسیکی غزل کا تغزل نہیں۔

اقبال کی غزلوں کی تنقید و تحسین کا بہتر طریقہ یہ ہے کہ روایتی غزل کی پرکھ کے اصولوں کے مقابلے میں یہ اصول خود اقبال کی اپنی غزلوں سے مستخرج ہونے چاہئیں، اقبال وہ شاعر ہے جس کے فن اور بالخصوص فکر کو غارِ ج سے نافذ شدہ مسائیر اور پہلے سے ملے شدہ مسلمات پر پرکھنے سے بعض اوقات درست نتائج کا حصول مشکوک ہو جاتا ہے اس کا ایک حل یہ ہے کہ کلام اقبال ہی کلام اقبال کا معیار ہو، اچھے کامیاب اور بلند شمار کا معیار اقبال کے کلام کی اساس کی تشکیل دے کر پھر اس پر بُرے ناکام اور پست کی پرکھ ہونی چاہئے۔ یہ اصول اقبال کی تمام شاعری کے لیے درست ثابت ہو تو پھر اس کے کسی ایک جزو جیسے غزل پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔

اقبال کی بنیادی صفت جو اسے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی فکری سطح ہے۔ وہ فکری سطح جو اپنی بند ہی میں اقبال کو تمام اردو شعراء سے بلند کر دیتی ہے جذبات کا اظہار جس انداز پر ہم سمجھتے ہیں یا جس طرح سے اردو غزل نے ہمیں جذبے سے متاثر کر دیا اس انداز پر جذبے کا اظہار اقبال کے شاعرانہ مقاصد کی ذیل میں نہ آتا تھا۔ البتہ اقبال نے یہ ضرور کیا کہ فکری سطح کو احساس کی آنچ سے پگھلا کر اسے ایک طرح کے جذبہ میں تبدیل کرنے کی کاوش کی۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ بہر حال شاعرانہ اظہار کے اپنے بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں جنہیں کم از کم کامیاب شاعری کی حد تک ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ بحیثیت ایک تخلیقی فن کا اقبال کی یہ بہت بڑی الجھن تھی کہ

وہ فلسفہ اور شاعری کی دو قوی متقابل قوتوں کے درمیان غم کو محسوس کرتا تھا۔ یہ ابھرنے والا احساس پر مبنی تھی کہ نثر فلسفہ قوم کو بھٹم نہ ہو گا۔ اس کے برعکس اقبال روایتی شاعروں کی پیروی میں شامل ہونے کو بھی تیار نہ تھا، لیکن اس نے ان دونوں میں سے کسی ایک کی قیمت پر دوسرے کو تزیین دینے کی بجائے دونوں کو ہم آہم کرنے کی کوشش کی اور اسی کوشش کی کامیابی کا نام اقبال حکیم الامت ہے۔ یہ اقبال کی جینیٹس کا کمال ہے کہ اس نے سرد اور گرم کو خوب صورتی سے آمیز کر کے ایک نیا شعری آہنگ اور نیا اسلوب بنایا۔ درج ذیل غزل اس انداز کی بہت کامیاب مثال ہے۔ یہاں فلسفہ نے جذبے کی زبان سے شاعرانہ اظہار پایا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس میں غزل کی مخصوص ایمانیات بھی ملتی ہے:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
ہے جہاں سے تری ٹوٹا ناکہ ہوں کا ظلم
اک روئے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
کارواں تک کر فضل کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم غماں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں
کہ گنیں رازِ محبت پر وہ داریبائے شوق!
تھی فضاں وہ بھی جیسے ضبطِ فضاں سمجھا تھا میں
تھی کسی در ماندہ رہبر کی صلائے دردناک
جس کو آوازِ زمیں کا روں سمجھا تھا میں

غزل ایسی کوئل صنف میں فلسفہ سمونا آسان نہیں لیکن اقبال نے نہ صرف یہ کہ کام کر دکھایا بلکہ اسے اپنی مثال آپ بھی بنا دیا۔ اقبال کی غزل کا ایک مطلع ہے،
یہ کون غزل خواں ہے پُر سوز و نشاط انگیز
اندیشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز!

یہ پُر سوزی و نشاط انگیزی اقبال کی غزل کا مزاج قرار دی جاسکتی ہے تو اندیشہ دانا کو جنوں آمیز کرنا اس کا بنیادی وصف۔

(۳)

اقبال کی غزل کا سرسری سا مطالعہ بھی یہ اجاگر کر دیتا ہے کہ اقبال کے اساسی افکار کی پُرگشت ان غزلوں میں مل جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ابتدائی کلام کے بعد جس کا بیشتر حصہ بعد میں منسوخ قرار پایا، اقبال نے جب غزل گوئی کی توثیق پھر معاصر غزل کی روایات سے اپنے تخلیقی شعور کی لوح کو بالکل صاف کر لیا۔ گو اقبال نے غزل کی تکنیک میں کسی طرح کی انقلابی تبدیلی نہ کی، لیکن مضامین کے لحاظ سے واقعی اس میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ اس غلام ہندوستان میں دور انحطاط کی یادگار غزل جو اردو کے شعری ادب میں پُر مروجی، یاس، تمکُن اور ایک عجیب و غریب قسم کے نامورانہ عشق کی ترجمان بن چکی تھی، اقبال نے اپنے افکار کی توانائی سے اسے نہ صرف نیا نمونہ دیا بلکہ ایک نئے آہنگ اور نئی مے سے روشناس کروا کر اپنے فلسفہ کی ترجمان

۱۔ ڈاکٹر محمد عباس خاں لمعہ کے نام ۱۰ اپریل ۱۹۳۳ء کے خط میں یہ معنی نیز سہری ہی ملتی ہیں؛ اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا؟

بنکر برصغیر کی جدوجہد میں اسے بھی شریک کار بنادیا۔ اقبال نے جس اسلامی نشاۃ ثانیہ کا خواب دیکھا تھا۔ اس کے لیے بھی اقبال نے اپنی غزل کو وقف کر دیا۔ ان غزلوں میں کہیں ایمانی انداز سے تو کہیں واضح کاف انکاف میں اقبال کے فلسفے کے اساسی مباحث کی بازگشت ملتی ہے، اسی لیے ان غزلوں کو ہم منی نفیس کہہ سکتے ہیں۔

اقبال کا ایک مقطع ہے،

مری مشائلی کی کیا ضرورت حسن منی کو

کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لانے کی جانب دہی

اقبال نے یہاں اپنے فن کے اظہار میں جس بے ساختگی کی طرف اشارہ کیا ہے اس کے نقطہ نظر سے اقبال کی غزل کا جائزہ لیں تو بیشتر غزلوں کی صورت میں یہ درست معلوم ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے اقبال فلسفے ایسی ثقیل چیز کو غزل ایسی کوئل صنف سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب رہا۔ یہ درست ہے کہ اس نے یہ بھی کہا،

نہ زبان کوئی غزل کی نہ زبان سے باخبر میں

کوئی دل کشا صدا ہو گئی ہو پاکہ تازی!

یہ محض کس فلسفے ہے یا پھر اہل زبان کے اعتراضات کی بنا پر ایسا کہا ہو کیونکہ اگر خیالات سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف زبان کے معیار پر ہی غزل کو پرکھیں تو وہ شک عید ثابت نہ ہوگی۔ ہر چند کہ غزل دیکس بھی صنف ادب کی محض زبان پر پرکھ کوئی ایسا قابل قدر معیار نہیں ہے۔ تاہم اقبال نے دلی اور گھٹو کے محاورے میں جب اپنے پنجابی خون کی گرمی شامل کی تو اسے کہیں پہنچا دیا۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ اپنے نئے خیالات اور اردو غزل کے لیے نامانوس تصورات کے ابلاغ کے لیے اقبال ایک نئی زبان بنانے پر مجبور تھے۔ اس سلسلے میں اقبال نے آیات کی تفسیر کے ساتھ ساتھ تعلیمات تاریخی شخصیات اور نامور فارسی شعراء کے بکثرت حوالے دیے ہیں۔ اتنے کہ بعض دقت

وہ ایک جداگانہ لغتِ اسماء کے طالب محسوس ہوتے ہیں۔ اس زبان کے مجموعی تاثر کے بارے میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اقبال مجدد و عصر میں بڑے پتے کی بات کی ہے، ان کے بقول :

”اقبال کی زبان سے یہ امر بخوبی واضح ہو گیا ہے کہ یہ بھی اردو کے روزمرے سے ہٹی ہوئی ہے، اور پڑھنے والے کو قریب قریب ویسی ہی عجیب و غریب لگتی ہے، جیسی آسمانی کتابوں کے ترجموں کی اردو، مذہبی اصطلاحات و تعلیمات نے اسے بھی وہی تقدس بخش دیا ہے جو اہلہامی کتابوں کو حاصل ہے۔ اور صوفیانہ خیالات و اصطلاحات نے اس میں جو ملامتیت پیدا کر دی ہے، اس کے باعث عام قاری آسمانی صحیفوں کی طرح اس سے بھی مرعوب ہو جاتے ہیں۔“

(ص ۳۱)

اس انداز کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

مشاد یا مرے ساقی نے عالم من و تو
پلا کے مجھ کوئے لَدَالِہِ اِلَّا ہُوُ۔

۔۔۔ یہی شیخِ محرم ہے جو چرکے بیچ کھاتا ہے
مجھ پرورد و دلقِ اویس و چادر نہ ہرٹا

محبتِ مخلصیتن بینی، محبتِ غرضیتن داری
محبتِ آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول و وہی آخر
وہی قرآن، وہی فرقان، وہی یس وہی طالع

سبق ملا ہے یہ مصداق مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

ایں راز ہے مردانِ حُسر کی درویشی
کہ جب دُئیل سے ہے اس کو نسبتِ خویشی !
کے خبر کہ سینے ٹوپو چسکی کتنے ؟
نقیبہ و صوفی و شاعر کی ناخوش اندیشی
لگا و گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہِ سرو کہ ہے گو سفندی و میشی !

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہرِ یک دانہ
یک رنگی و آزادی اسے ہمتِ مردانہ
یا سحر و طفل کا آئین جہاں گھیری
یا مردِ قلندر کے اندازِ ملوکانہ
یا حیرتِ نارانی یا تاب و تہِ رومی
یا فکرِ حکیمانہ یا جذبِ کلیما نہ !
یا عقل کی رو باہی یا عشقِ پیدِ الہی
یا حیلہٴ افرنگی یا حمدِ ترکانہ
یا شرعِ مسلمانی یا دیر کی درباری
یا نصرہٴ مستانہ کہہ ہو کہ تہخانہ

میری میں فقیری میں شاہی میں غلامی میں
کچھ کام نہیں بنتا بے جبراً و زوراً نہ

عجب نہیں کہ مسلمان کو پھر عطا کر دیں
شکوہ سہر و فقر خنید و بستانی !

گویہ نزل کے اشعار میں مگر نظم کے تیور لیے ہوئے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کے مفہوم
کی درست تحمیں کے لیے نوہن میں اسلام اور تاریخ کے بارے میں کچھ ٹھوس معلومات
کا ہونا بھی ضروری ہے۔

یہ عجیب نکتہ ہے کہ گواقبال نے بطور خاص عوام سے خطاب کیا لیکن وہ ان معنی
میں کہی بھی عوامی زبان سے کہہ کر پڑھتے پھریں گے لگیوں میں ان ریختوں کو لوگ
.... والا عالم ہو (توالوں کی بات جانے دیں) اور خیالات کے ساتھ ساتھ اس کا
ایک بہت بڑا سبب اقبال کی زبان بھی ہے۔ ویسے تو اصل بات خود اقبال نے ہی
کہہ دی :

مخوش آگئی ہے جہاں کو تلمذی میری
وگر نہ شعر مر کیا ہے شاعر میری کیا ہے

(۳)

میری نوائے شوق سے شورِ حمیمِ فات میں
خلخلہ ہائے الاماں بُتِ کدہ صنات میں

یہ بال جبریل کی پہلی نزل کا مطلع ہے اور اسی کا مطلع یوں ہے :

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک ماز تھا سینہ کائنات میں

علامہ اقبال کے یہ دو شعر محض ان کی غزل کے دو اشعار ہی نہیں بلکہ یہ اردو غزل میں نئی آواز، ایک نئی سوچ اور نئے ذہنی رویے کے منظر ہیں۔ علامہ اقبال نے بے اپنی نوائے شوق "قرار دیا، وہ درحقیقت زندگی کو دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور برتنے کا ایک نیا زاویہ تھا، ایک نیا انداز تھا۔ علامہ نے اپنے کلام سے جس شعور و نیست کا احساس کرایا وہ بڑا گہمیر ہے انہوں نے پہل مرتبہ اپنے عصر کو ایک ایسی منفرد سوچ بخشی کہ حال مستقبل کا آئینہ بن گیا۔ اب تک انسان سینہ کائنات میں واقعی ایک راز کی مانند مستور تھا، لیکن یہ اقبال کی جرأت، افکار ترقی اور تخیل کی بلندی کہ انہوں نے اس راز کو راز نہ رہنے دیا اور اسے فاش کر دیا۔ یہ راز کیا تھا؟ یہ راز تھا غفلت آدم کا۔ علامہ اقبال فکر کی جن بندیوں پر تھے۔ وہاں ان کے لیے دنیا باریچہ اطفال ایسی حیثیت رکھتی ہوگی۔ مگر اقبال نے خود کو ایک لائق تماشائی نہ بنایا، نہ ہی خیر جذباتی انداز میں دنیا اور اس کے وقوعات اور حوادث کو دیکھا۔۔۔۔۔ علامہ اقبال نے مختلف اوقات میں مختلف انداز میں انسان کی غفلت کا احساس کر لے کی جو سعی کی تخلیقی سطح پر وہ انمول ہے :

اسی کو کب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن

خدا ال آدم غاکل نریاں تیرا ہے یا میرا ؟

اقبال سے قبل اردو شعری ادب کا سب سے دقیق سرمایہ غزل میں غائب ہے اور یہ ہے ہی حقیقت کہ اردو غزل برصغیر کی صد سالہ تہذیبی زندگی کا ثمرہ ہی ہے اور اس کا عطر بھی۔ وہ برصغیر کے تمدن کی علامت بھی بنتی ہے، اور جذباتی تلازمات کا تسلسل بھی، الغرض! اردو کی بہترین صلاحیتوں نے اپنے وجدان کے فن کارانہ انہار کے لیے غزل کا پیرایہ منتخب کیا تھا۔ اسی لیے غزل میں موضوعات و مسائل کی کمی نہیں۔ البتہ اپنے اپنے

رنگِ طبع کی مناسبت سے کہیں اظہارِ واشگاف ہے تو کہیں رمز و ایمائیت کے پردوں سے جھٹک دکھائی گئی۔ فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ اظہار کی صورت میں اور نقصان انفراد و تفریط میں ظاہر ہوا۔ کلاسیکی شعراء شعورِ زہیت سے یکسر عاری نہ تھے، انہوں نے اپنے اپنے انداز میں اردو غزلِ روایات کی پیروی میں بادہ و ساغر اور گل و ببل، ساقی اور محبت، نفس و آشتیاں ایسے استعدادات کے پروے میں بہت کچھ کہنا چاہا اور بعض واقعی کامیاب بھی رہے لیکن جس انداز پر اقبال نے غزل میں شعورِ زہیت کی فلسفیانہ اساس اجاگر کی، اردو غزل کے ایوان میں ایک نئی گونج تھی....

برہنیت ایک شاعر یہ اقبال کا کمال ہے کہ انہوں نے غالب کی مانند تگنائے غزل کی شکایت بھی ڈکی، نہ ہی اسے تبدیل کرنے کی خدمت محسوس کی۔ لیکن اس قدیم ترین صنف میں اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے وہ دم پہونکا کہ اس کے تن مردہ میں جان پڑ گئی۔

یہ کون غزل خواں ہے پُر سوز و نشاط انگیز

اندیشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں علق و پاس

یہ کافرِ ہندی ہے بے تیغ و سناں خو فریز

بے تیغ و سناں خو فریزی اب سے پہلے ہماری غزل کے محبوب کا شعار ہی ہے چنانچہ ہمارے پرانا شاعر کس تہب سے کہتا ہے :

لڑتے ہیں اور ٹاتھ میں تلوار بھی نہیں

لیکن اقبال نے یہ تلازمہ تبدیل کر دیا۔ اب کافرِ ہندی کا بے تیغ و سناں خوں ریز ہونا اردو غزل میں ایک نئے فکری رویے کی نشاندہی کرتا ہے اور اسی لیے اقبال کی غزل کی نئی سمتوں میں سے ایک سمت غفلتِ انسان ہے۔ قدیم غزل میں انسان مجبوری اور

ہے یہی کی چکی میں پستا نظر آتا ہے، اس کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ نامراد عشق ہے
اس کی سب سے بڑی آرزو وصلِ محبوب اور اس کی سب سے بڑی پستی یکہ۔

نہ ربط ان سے نہ یاری آسماں سے

جفا بہرِ عدو لاؤں کہاں سے

تصوف کے حوالے سے جس تصورِ انسان کو غزالیہ شاعری میں ابھارا گیا، اس کی اساس
ذلتِ نفس، نفیِ خودی اور تواضعِ مرستوار تھی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری کا
عاشق انسان ہمیشہ تباہ حال رہا :

نغم اگر چہ جاں گسل ہے پہ کہاں بھیچ کر دل ہے

نغم عشقِ عمر نہ ہوتا ، نغم روزِ عمار ہوتا

اس تناظر میں جب علامہ اقبال کی غزل سے ابھرتے انسان کو دیکھیں تو ایک نئے
انسان کے ضد و خیال نظر آتے ہیں، ایسا انسان جس کے قدم دھرتی میں مضبوطی سے
جڑے ہیں، جس کا سر آسمانوں کو چھوتا ہے، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ حقیقتاً علی
سے آنکھیں چلا کر نے کی ہمت رکھتا ہے۔ غزالیہ تصوف کا انسان مادیانے عشق میں مبتلا
تھا، خدا کی محبت سے سرشار تھا، اس کے حصول کی آگ میں جلتا تھا، لیکن عالم
یہ تھا،

سرتا قدمِ زبان ہیں جوں شمعِ گو کہ ہم،

پہرے کہاں مجال جو کچھ گفتِ گو کریں

لیکن اقبال کا انسان نہ صرف گفتگو کرتا ہے، بلکہ اس گستاخِ ہیمے میں
سوال کرتا ہے،

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا؟

مجھ فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے پہلے لامکاں خالی :

خطا کس کی ہے یا رب لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟

اے صبح ازل انکار کی جرات ہوتی کیونکر ؟

مجھے معلوم کیا : وہ مازداں تیرا ہے یا میرا ؟

محمد بھی تیرا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا !

مگر یہ حرف شیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا ؟

یہ اندازہ تمنا طلب کیا ہے، اردو شاعری میں بھی نیا تھا اور مسلمانوں کے لیے بھی نیا اب
ملک خدا سے یا ڈولا جاتا تھا یا اس سے محبت کی جاتی تھی، اس کا حکم بجا لاتے اور اس
کی پرستش کرتے، حتیٰ کہ بغاوت کی صورت میں بھی باغی کو یہ احساس ہوتا تھا،
کہ میں خود سے عظیم تر قوت سے بغاوت کے جرم کا مرتکب ہو رہا ہوں، چنانچہ اس
بغاوت کا بہانہ کبھی شراب بنتی تو کبھی واقعہ و شہنشاہ پراندام دھرا جاتا یا پھر وہ بخشش
اور شفاعت کی امید پر سب کو گزرتا اور اس پر بھی بعض اوقات ندامت
ہوتی :

بخشش نے مجھ کو اب کرم کی کیا نخل

اے چشم، اجوش اسکب ندامت کو کیا ہوا ؟

لیکن اقبال نے پہلی مرتبہ انسان کو خدا کے برابر لاکھڑا کیا، اب انسان خدا سے
شکوک کرتا ہے۔ اے اپنی وفائیں یاد دلاتا اور بے وفائی کے طعنے دیتا ہے، کلاسیکی نخل
کا شاعر تو مہربوب کو بھی طعنہ دینے سے ڈرتا تھا :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غائب

تیرے بے مہر کہنے سے وہ ظالم مہرباں کیوں ہو ؟

لیکن اقبال اس کے برعکس شکوکہ میں خدا کو یوں طعنہ دیتا ہے :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کچھ کی نہیں تو یہی تو ہر جاتی ہے !

اقبال صرف اسی پرکتفا نہیں کرتے وہ سمجھتے ہیں کہ اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں اور مجزوء
ہنر سے انسان خدا کا ہم دوش بن سکتا ہے۔ چنانچہ جس جنون کا اقبال پرچار کرتا ہے اور
اپنے افکار کو بھی جس جنون کا اثر بتایا جیسے اس شعر میں :

وہ حرف راز کو مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں

خدا مجھے نفس جیچہ نیل دے تو کہوں :

یہی جنوں انسان کی سب سے بڑی قساص ہے۔ یہ اسے زندگی میں یہ سیلاب پا کر کھتا
ہے، تو مرنے کے بعد یہ عالم ہوتا ہے :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا

یا اپنا گریباں چاک یا دامن نیرواں چاک

اور اس کی انتہا یہ ہے کہ : نیروان بگمندا آداسے ہمتو مردانہ !

اقبال نے عنایتِ آدم کے گیت گا کر اپنی شاعری کی ترقی پسندانہ روش متعین کی۔
ان معنوں میں کہ اقبال کا انسان اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لے کر زندگی کے ترقی پسندانہ
مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ اس دنیا کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے مسلسل سعی کرتا رہتا
ہے، اور زندگی میں باطل سے معرکہ آراء ہو کر حق کی قوتوں کو ابھارتا ہے۔ اقبال نے جس
انداز پر بات کی، اس سے یہ خطرہ ہو سکتا تھا کہ اقبال کا انسان خدا کو تسخیر کرنے کے زعم
میں اپنی حدود سے تجاوز کر جائے گا، اور شاید یہ جنوں تخلیقی سطح پر کامیاب اظہار نہ
پاکر محض جنون ہی ثابت ہو گا۔ لیکن فلسفے، جدید علوم اور مذہب کے مثبت مطالعے
نے انہیں اس جذباتی انتہا پسندی سے بچا لیا۔ اس لیے وہ جنون بلکہ زیادہ بہتر تو
یہ کہ جنونِ عشق اگر ایک طرف شعورِ درست میں اضافے کا موجب بنتا ہے تو دوسری

طرف تخلیقی صلاحیتوں کی صورت میں اس زندگی میں خوب سے خوب تر کے بے سلسلے
 سہی کن رہتا ہے۔ اقبال کی غزلوں میں بہت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں انہوں
 نے الفاظ اور انداز بدل کر شعورِ زیست کی تنہیم کی سعی کی ہے۔ لیکن میرے خیال میں ان
 کی اس مشہور غزل کے یہ و نوازا اشعار بہترین مثال کی صورت اختیار کر جیتے ہیں :

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سزاغ زندگی
 تو اگر میرا نہیں ہوتا نہ بن ، اپنا تو بن
 من کی دنیا ؛ من کی دنیا سوزِ موتی جنبِ شوق
 تن کی دنیا ؛ سود و سودا کمر و فن
 من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر ہاتھ نہیں
 تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے و من جاتا ہے من
 اب ملاحظہ ہو یہ شعر :

نگر بلند سخن دل نواز جہاں پُر سوز
 یہی ہے رختِ سفر میر کا رواں کے لیے

میر کا رواں میں یہ صلاحیتیں کیسے پیدا ہوں گی ؟ من کی دنیا میں ڈوب کر من
 میں ڈوبے بغیر نہ عرفانِ نفس حاصل ہوگا ، نہ شعورِ زیست پیدا ہوگا ، اور جب یہ نہ ہو
 گا تو شعورِ زیست متعین نہ ہوگا۔ اقبال نے مندرجہ بالا اشعار میں جس طرح من و
 تن سے زندگی کے دو متضاد رویوں کو اجاگر کیا ہے۔ اس کی سب سے بنیادی صفت
 متوازن اندازِ فکر قرار دی جا سکتی ہے۔ اور اسی لیے یہ محض فلسفیانہ باتیں یا شعرا نہ
 گھماتیں نہیں بلکہ قابلِ عمل اور قابلِ تعمید ہیں ۔

اقبال نے انسان کی عظمت کو اس کی تخلیقی صلاحیتوں اور فنِ کلام کاوشوں سے
 مشروط کیا ہے۔ یہ اقبال کا محبوب تصور ہے۔ غزلوں اور نظموں کے علاوہ بعض تنقیدی

مقالات میں بھی اس تصور کی بازگشت ملتی ہے، چنانچہ مرتع چستانی کے انگریزی ویسا ہے
 میں بھی علامہ اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کام میں لا
 کر انسان نیابتِ خداوندی کا اہل قرار پاتا ہے، اس ضمن میں اقبال کی ایک غزل سے
 یہ اشعار ملاحظہ ہوں، اور تعابلی کے لیے نوہن میں گزشتہ سطور میں درج اس غزل کو
 بھی رکھیے، مجھے فکر کہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟ یہ تعابلی اس لیے ضروری ہے
 کہ اندازِ مخاطب یہاں بھی بے تکلف ہے لیکن معافی کی جہات یکسر نئی ہیں،

عالم آب و خاک و بادا پر عیاں ہے تو کہ میں؟

وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں؟

وہ شبِ دود و سور و دم کہتے ہیں زندگی جسے

اس کی سحر ہے تو کہ میں؟ اسکی آؤں ہے تو کہ میں؟

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرم سیر

شائد روزگار پر بادگراں ہے تو کہ میں؟

تو کفِ خاک و بے ہر: میں کفِ خاک و خود نگر

کشتِ وجود کے لیے آپ رہاں ہے تو کہ میں؟

اقبال کفِ خاک کو خود نگر دیکھنے کے متنی ہیں اور اسے سنی مسلسل اور جدوجہد

کا سبق دیا، اسی سے اقبال کے ہاں بلند پروازی اور تیزنگاہی کے علامات ملتے ہیں۔

اسی لیے اقبال وصل پر ہجر کو ترجیح دیتے ہیں اور اسی لیے اسے غزل کے مقابلے میں

سفر زیادہ عزیز ہے،

تو ابھی رہ گزر میں ہے قید مقام سے گزر

مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

یہ سفر، یہ ہجر، یہ تیزنگاہی اور یہ بلند پروازی، مقصود بالذات نہیں بلکہ یہ سب انسان

کی خفیہ صلاحیتوں کو سیدھا کرتے ہیں۔ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو صیقل کرتے ہیں تاکہ وہ مصافحہ درست میں صورتِ نقلا و پیدا کرے۔ یہ تمام انسانی صلاحیتیں جب ارتقاء پا کر ایک نقطہ پر مرکوز ہوتی ہیں۔ تو پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی پیغمبرانہ شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے۔ چنانچہ اقبال کے بموجب پیغمبر اپنی شخصیت کی مثال میں تکمیل اور تامل کے باعث ہی عام افراد سے ممتاز قرار پاتا ہے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اس لیے افضل البشر ہیں کہ ان کی شخصیت ہر لحاظ سے مکمل نظر آتی ہے۔ اقبال معراج کے وقتے کو خدمات کا انعام نہیں سمجھتے بلکہ اس میں بھی وہ انسان کی بلندی اور عظمت کا ایک نیاروپ دیکھتے ہیں :

سبق ملا ہے یہ مسراجِ مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زو میں ہے گردوں

شاید یہ بات روایتی مسلمان نہ سوچ سکتا لیکن اقبال خود روایتی مسلمان نہ تھا۔ اسی لیے وہ معراج کو محض پیغمبرانہ فعل نہیں رہنے نہیں دیتے بلکہ یہ ایسی کارگزاری بنے جاتی ہے۔ جو اس صورت میں یقیناً دوسرے انسانوں کے لیے تو ناممکن ہے لیکن اس سے وابستہ انسانی بلندی کے احساسِ فخر میں ہر انسان شریک ہو سکتا ہے۔

عام انسانوں کے لیے آسمان کی معراج نہیں لیکن اقبال اس دنیا میں ان کے لیے معراج کے قلیل نظر آتے ہیں۔ خود شناسی اور خود نگہی اس کے حصول کے لیے بنیادی شرائط ہیں ان سے انسان میں خودی کا جو ہر پیدا ہوگا۔ اور یوں وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے خریدنے آپ و گل کے اس جہاں سے بلند اور مایہ ہو جائے گا۔ خلق اسے جب بلند پہرہ دار کرے گا تو قلب و نظر کی وسعتیں کائنات کو تسخیر کرتی جائیں گی ماس صوت میں انسان نہ صرف اپنی تکمیل کر سکتا ہے۔ بلکہ اپنی تکمیل کے ساتھ ساتھ اس دنیا کی بھی تکمیل کرتا جاتا ہے جب اقبال نے یہ کہا تھا :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

ابھی عشق کے امتحان اور بھی ہیں

تو وہ اسی تکمیل ذات کے لیے تھا۔

یہ تکمیل ذات دراصل شخصیت کی بلندی اور استحکام ہے۔ اسی سے انسان صحیح

معنوں میں آدم کی وراثت کا دعوے دار بن سکتا ہے۔

وہ آدم جیسے بطور سزا جنت سے نکل گیا لیکن اب جس کا یہ حال ہے :

عروج آدمِ خاک کی سے انجم پسے جاتے ہیں

کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مر کامل نہ بن جائے !

اقبال کی تمام شاعرانہ جدوجہد دراصل اسی ٹوٹے ہوئے تارے کو مر کامل بنانے

کیلئے تھی۔ اور ان کی غزل اس مقصد کے حصول کا ایک خوب صورت ذریعہ۔

اقبال کی نشر کا مزاج

اقبال کی نشر کے سلسلے میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اقبال بنیادی طور پر نثر نگار نہ تھے۔ ان معنوں میں نثر نگار کہ صرف نثر ہی کو وسیلہ اظہار بنایا اور زیادہ تر اسی کو خیالات کی ترسیل اور تصورات کے ابلاغ کے لیے منتخب کیا، گویا اقبال یوں پ جانے سے پیشتر ۱۹۰۶ء میں "علم الاقتصاد" ایسے اہم موضوع پر ایک باضابطہ کتاب لکھ چکے تھے، یہ کتاب اقبال کے اقتصادی تصورات سمجھنے میں بہت مدد ثابت ہو سکتی ہے۔ بالخصوص وہ اقتصادی تصورات جو ایک حد کے بعد ملکی سیاست پر بھی اثر انداز ہو سکتے ہیں (اور ہوتے ہیں)۔ اقبال انقلاب روس سے ۱۹۱۷ء قبل ہی قومی زندگی پر اقتصادی عوامل کا تجزیاتی مطالعہ کر کے غیر منصفانہ تقسیم دولت اور سرمایہ و محنت کی کش مکش کے نتائج کی طرف اشارہ کرتے تھے۔ "علم الاقتصاد" کا بطور خاص اس لیے نوکر کیا گیا کہ نشر سے لمبی چڑی دلچسپی نہ ہونے کے باوجود بھی اقبال کی پہلی باضابطہ تصنیف جسے انہوں نے اپنی علمی کوششوں کا پہلا نثر قرار دیا تھا، ایک نثری تصنیف ہی تھی۔

اقبال کی نشر کے مطالبے کے ضمن میں یہ حقیقت ملحوظ رکھنی چاہیے کہ اقبال نے خود کو روایتی ادیبوں سے ہمیشہ میز کیا۔ چنانچہ جب اقبال کی شاعری کی شہرت دور در ملک پھیل چکی تھی تو وہ خود کو شاعر نہ کہلوانے پر مصر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں یہی بات الفاظ بدل بدل کر کہی:

”میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔ اس واسطے کوئی میرا قییب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا قییب تصور کرتا ہوں، فن شاعری سے مجھے کوئی کچھ نہیں رہی۔ ہاں بعض مقاصد خاص رکھتا ہوں جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کیا ہے ورنہ“

نرخین خیر ازاں مرد فرد و دست !

کہ برمن تہمت شعر و سخن بہت ہے !

ان مقاصد خاص کی تفصیل میں جانے بغیر انہیں صرف قومی احیاء اور اسلام کی نشا قیامت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے یہی افکار اقبال کا مرکز ہیں۔ اور اس کے تصورات کا محور عجیب بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے پیغام کی ترسیل کے لیے تو شاعری کو ملک کے حالات و روایات کی رو سے موزوں سمجھا لیکن دوسروں کو کبھی بھی اس کا مشورہ نہ دیا۔ چنانچہ مولوی احمد علی صاحب کو لکھا:

”دوستانہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے بہتر مصرف تلاش کریں اگر ادو کی خدمت کا شوق ہو تو اس وقت نظم سے زیادہ فکر کی ضرورت ہے۔“

اقبال نے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے نثر اپنانے کا مشورہ دیا اور بھی کئی لوگوں کو دیا تھا۔ میاں ایم اسلم صاحب نے اپنے مضمون "اقبال نمبر ۱۶، ۱۷، ۱۸ میں یہ انگشاف کیلئے: کہ وہ اقبال کے کہنے پر شرکی طرف متوجہ ہوئے تھے؟ اس مشورہ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اقبال نے ایم اسلم کو کالج کے انعامی مشاعرہ میں نلکم پر اول انعام حاصل کرنے کے بعد یہ تملیق کی تھی۔ شاید اقبال غیر ضروری شعراء کو قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوں۔ اس بنا پر کہ یہ بھی روایتی قسم کی گل و بلبل کی شاعری کر کے قوم کے توفی میں خریہ مروفی پیدا کریں گے۔ اس معاملہ میں اقبال کے خیالات سرسید اور حالی سے ملتے ہیں۔ جو قوم میں نئے خیالات کے نفوذ کے لیے شاعری پر مشرک تدریج دیتے تھے اور ان کی یہ سوچ بھی گفتگو کے دبستان کے خلاف۔ رد عمل سمجھا جاسکتی ہے کہ وہاں شاعری یا تو نقلی جیسا شک دہنی یا پھر سستے جذبات کی تسکین کا ذریعہ قرار پائی۔ اسی لیے حالی اور ان کے بعد اقبال شاعری سے بدظن رہے۔ ہر چند کہ دونوں نحو بہت اچھے شاعر تھے۔

سرسید تحریک میں نثر نگاری کی جواہریت تھی اسے بطور خاص اہل فکر کرنے کی ضرورت نہیں کہ وہ دور نثر تھا۔ اقبال کے وقت تک اس دور کے اثرات کلیتہً ختم نہ ہوئے تھے بلکہ توفی ترقی کی جس مہم کا سرسید نے نہایت نامساعد حالات میں آغاز کیا تھا۔ اقبال اسے اس کی منطقی انتہا تک پہنچانے میں کامیاب رہے مگر اقبال نے سرسید کے دیگر نامور مذاقے کاری مانند نثر کو بطور خاص اپنے اظہار کے لیے نہ ہوتا۔ لیکن ایک بات محسوس ہوتی ہے کہ اپنے مزاج کے اعتبار سے اقبال کی نثر شبلی اور محمد حسین آزاد کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی روایات کے زیادہ قریب نظر آتی ہے۔ شبلی اور آزاد کی خوش آہنگ نثر پر جو خوش اور جذباتی مواقع پر بلند آہنگ ہو جاتی ہے۔ دونوں تئیں اور امیجری سے بھی خاص کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی نثر خاصی خشک اور رکھی چسکی معلوم ہوتی ہے۔ دونوں تشبیہ وغیرہ کو ویکوریشن

کرنے کی توقع ہی بے جا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ ہے کہ اقبال شبلی اعلیٰ یا سرسید وغیرہ کی مانند بنیادی طور پر شرکاء نہ تھے۔ وہ خود کو اپنے زمانے کے شعراء میں نہ بھی شمار کریں گے۔ اول تا آخر شاعر ہی، انٹر تو زیادہ سے زیادہ منہ کا ذائقہ ہلنے کی چیز ہوگی کہی دقتِ ضرورت کے تحت کوئی مضمون قلم بند کر دیا اور بس، لظاہر ہے کہ ان حالات میں اقبال نے نثر میں جمالیاتی اوصاف نہ پیدا کئے تھے۔ اس کی بڑی وجہ مضامین کی سنجیدہ فکر ہی قرار دی جاسکتی ہے۔ مجھے تو اقبال کی نثر سرسید کی نثر کے رنگ سے ہم آہنگ دکھائی دیتی ہے۔ میری فہم میں اقبال کی نثر کے اساسی اوصاف میں اس کا منطقی رنگ غیر ضروری طوالت سے احتراز کرتے ہوئے مواد کی مدلل پیش کش، عالمانہ متانت کی خشکی وغیرہ کو بطور خاص گنا جاسکتا ہے۔ اور یہی تمام اوصاف سرسید کی نثر میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ سرسید کے ہاں تو پھر بھی کہی کہی مزاج کا چھینٹا یا طنزیہ رنگ مل جاتا ہے، مگر اقبال اس سے تقریباً گومے ہیں۔ اسی طرح عالمانہ متانت بھی کچھ فوٹ سے زیادہ ہی ہے چنانچہ بعض اوقات تو عبارت ایسے صحرایہ خطر پیش کرتی ہے جہاں نہ تو تشبیہ کی کلیاں چمکتی ہیں، اور نہ ہی استعاروں کے پھول چمکتے ہیں۔ البتہ سرسید کے برعکس اقبال کو انگریزی الفاظ کے استعمال کا شوق نہیں۔ شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ اقبال انگریزی پر بھی عالمانہ دست گاہ رکھتے تھے۔ یورپ میں تعلیم حاصل کی تھی اور انگریزوں سے قطعاً مرعوب نہ تھے۔ اس لیے وہ اس احساس کمتری میں مبتلا نہ تھے۔ جس میں ۱۸۵۷ء کے ہند کے دانش ور مبتلا نظر آتے ہیں۔ لہذا انہیں خود کو انگریزوں کے مدحہ کا ادراک اپنی اردو کو انگریزی کے برابر کی ظاہر کرنے کا شوق نہ تھا۔

مشہور نوبل اکتیوٹاس سے اقبال کی نثر کے آہنگ کا اندازہ لگایا جاسکتا

ہے۔

”نوع انسانی کی موجودہ ترقی جیسا کہ ان واقعات سے معلوم ہوتا ہے کہ

سستے داموں کی چیز نہیں ہے۔ سیکٹروں قومیں علمی اور تمدنی ترقی کی حسین دیوہی کے پے قربان ہوتی ہیں۔ اور ہزاروں افراد کا خون اس خوفناک قربان گاہ پر بہایا جاتا ہے، جنگیں، دہائیں اور قوطاں ہمہ گیر قانون کے عمل کی عام صورتیں ہیں اور اگر ان کو ارتقاء نوع انسانی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ واقعات جو بظاہر آفات سماوی معلوم ہوتے ہیں، حقیقتہً انسانی کے لیے ایک برکت ہیں، جس کا وجود نظام قدرت کی آراستگی کے لیے انتہا درجہ کا ضروری ہے اس قانون کا اثر اقوام انسانی تک ہی محدود نہیں، بلکہ بزم ہستی کے کسی حصے کی طرف نگاہ کرو، اس کا عمل جاری نظر آئے گا۔ سیکٹروں مذاہب دنیا میں پیدا ہوئے، بڑے پوسٹہ پھلے اور آخر کار مٹ گئے کیوں؟ اس کی وجہ یہی ہے کہ انسان کے عقلی ارتقاء کے ساتھ ساتھ جدید ضروریات پیدا ہوتی گئیں، جن کو ان مذاہب کے اصول پورا نہ کر سکے، یہی سبب ہے کہ اہل مذہب کو وقتاً فوقتاً نئے نئے علم الکلام ایجاد کرنے کی ضرورت پیش آتی رہی، جن کے اصول کی رو سے انہوں نے اپنے اپنے مذاہب کو پرکھا اور ان کی تعلیم کو ایسی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی جو عملی اور روحانی زندگی میں انسان کی ماہنا ہو سکے۔۔۔؟

”قومی زندگی“

یہ نثر پارہ کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں لیکن جہاں تک اقبال کی نثر کے مزاج کا تعلق ہے تو یہ بھی اتنا ہی نمائندہ تصور کیا جاسکتا ہے۔ جتنا کہ کسی اور مضمون سے اس کا اقتباس! اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت عجیب شان سے جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ نثر پارہ بھی اس کی ایک نمایاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ اقبال نے

ماہرین کے نظریہ آبادی کا جس لطیف انداز میں مذاہب پر اطلاق کر کے علم الکلام سے اس کا رشتہ استوار کیا یہ ان کی قوت استدلال کا ایک کرشمہ ہے، ایک دقیق مسئلہ کو چند سطروں میں یوں پیش کر دینا کہ قاری کا ذہن اس کی منطق کو قبول بھی کرے آسان کام نہیں اور پھر اس کے لیے جو بنیادی طور پر شاعر ہو، ایمانی انداز سے بات کرتا ہو، اور ہر ہنر مند محقق کو کمال گویائی مگر دانتا ہو، اقبال کا یہ منطق انداز اس کی شریں قوت کی زیریں ہر کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔

اقبال کی نثر اور شاعری کا بیک وقت مظاہرہ کرنے پر یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ دو الگ شخصیتوں کا انبھار ہو، مجھے تو نثر نگار اقبال کی دلیل نظر آتا ہے، اس کی نثر میں ادبی حسن کے مقابلے میں ٹیگل ڈرافٹنگ کا اندازہ نمایاں نظر آتا ہے اس سے اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت جلوہ گر نظر آتی ہے، قوت کی ایسی زیریں ہر جو ایک انتہا پر اثر آفونی میں برقی رد کا کام کرتی محسوس ہوتی ہے، تو دوسری انتہا ہر محض ”سرو منطق“ بن کر رہ جاتی ہے، قانونی عبارت کا غالباً سب سے اہم وصف اس کا غیر جذباتی انداز نگارش ہوتا ہے، ایک تو اس لیے کہ مواد کی پیش کش میں کوئیل پارٹی نہیں بنتا اور یہ اس لیے ممکن ہوتا ہے کہ وہ وقوعات کو غیر منطقی رنگ میں تحریر کر کے ان کے پس پردہ کار فرما محرکات کی اپنی منطق تلاش کر کے کسی نتیجے تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اور کچھ ہی عالم اقبال کی نثر کا ہے، ملاحظہ ہوا ان کے مضمون ”خلافت اسلامیہ“ (۱۹۰۸ء) سے ایک اقتباس،

”... اس امر کے تسلیم کرنے میں شہر نہیں رہے گا کہ قرآن پاک نے جو اصول اساسی قائم کیا ہے، وہ انتخاب ہی کا اصول ہے، رہا یہ امر کہ عملاً حکومت کے اس طرز عمل کو دنیا میں قائم کرنے کے لیے اس اصول کی کیا تشریح و تاویل کی جاسکتی ہے، اور اس سے کون کون مزعومات و تفہیمات

مستبند ہوتی ہیں۔ اس بات کے فیصلہ کا دار و مدار وقتی حالات و دیگر
 واقعات پر چھوڑ دیا گیا ہے، جو مختلف زمانوں میں مختلف جگہوں میں پیدا
 ہو سکتے ہیں۔ مگر شومی قسمت سے مسلمانوں نے انتخاب کے مسئلہ کی طرف
 کما حقہ توجہ نہیں کی۔ اور وہ خالص جمہوری بنیادوں پر اصول انتخاب کے
 مسئلہ کو فروغ دینے سے قاصر رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان ناہمین دنیا
 کے سیاسی نشو و ارتقاء کے لیے مطلقاً کچھ ذکر کے بغیر اور اندس میں
 بے شک اصول انتخاب کی ہیئت کو قائم رکھا گیا لیکن اس قسم کے باقاعدہ
 سیاسی نظام کوئی قائم نہ کیے گئے جن سے بریثیت مجموعی قوم کو استحکام
 استقرار نصیب ہو۔۔۔۔۔“

اقبال کی ”علم الاقتصاد“ کے ایک اقتباس سے بھی اقبال کی فکر کے خراج میں منطق
 استدلال کی قوت کی کافرمانی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے :

”..... یہ امر میں ظاہر ہے کہ جوں جوں آبادی بڑھتی ہے، ضرورت ان
 زمینوں کو کاشت میں لانے پر مجبور کرتی ہے، جو اس سے پہلے غیر مزدور
 پٹری تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو زمین افزائش آبادی سے پیشتر
 کاشت کی جاتی تھیں، ان کا لگان بڑھ جاتا ہے، زمیندار روز بروز دولت مند
 ہوتے جاتے ہیں حالانکہ یہ مزید دولت جو ان کو ملتی ہے، خان کی ذاتی
 کوششوں اور ان کی زمینوں کے محاصل مقدار بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔
 بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی ذاتی کوششوں
 اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں آتا پھر ان کا
 کوئی حق نہیں کہ دولت مند ہوتے جائیں، کوئی وجہ نہیں آبادی کی زیادتی
 سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچے، اور باقی قوم اس سے محروم رہے

اگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی جمیٹوں کے محاصل پر مبنی ہو جائے گا
نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی کے یہ اسباب
نہیں ہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی اجیری صریحاً اصول انصاف کے
خلاف ہے؛ لہٰذا

یہ اقتباس میں نے بطور خاص منتخب کیا ہے و کسانے کے لیے کہ ایک جذباتی مسئلہ پر کتنے
وقت بھی اقبال استدلال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھٹنے دیتے جس کے نتیجہ میں پرجوش یا بلند
آہنگ خطیبانہ انداز اختیار کرنے کے برعکس وہ عالمانہ غیر جانبداری کے پیرایہ میں اس
پر ایک علمی مسئلہ کے مانند اظہارِ خیال کرتے ہیں، جبکہ اس کے برعکس شاعری میں اقبال
پرجوش ہو گئے تھے ملاحظہ ہوں ان کی نظم :
”فرمانِ خدا“ اور ”شستوں سے“ کے یہ اشعار :

اتھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو!
کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو،
جس کیفیت سے دہقان کو میسر نہیں مافی
اس کیفیت کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو!

(۲)

اقبال کے مقالات میں موضوعات کا تنوع ان کے مخصوص نگری رجحانات کا
منظہر قرار دیا جاسکتا ہے۔ گویا ان مقالات میں زیادہ تر ادبی نوعیت کے ہیں، جیسے
”زبانِ اردو“، ”اردو زبان پنجاب میں“ (۱۹۰۲ء) ”اسرارِ خودی اور تصوف“، ”اسرارِ خودی“
(۱۹۱۶ء) اور جناب رسالت مآبؐ کا ادبی تبصرہ“ (۱۹۱۷ء) وغیرہ کے ساتھ ۱۹۲۳ء

میں کی گئی کا بل میں ایک تقریر بھی اسی ذیل میں آ جاتی ہے۔ ان کے علاوہ اسرارِ خودی رموزِ بے خودی، پیامِ مشرق اور اسرارِ خودی (جنت دوم) کے ویساچوں میں اور منشی محمد دین فوق کی کتابوں پر مختصر تعارف کو بھی اس سلسلہ میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ خلافتِ اسلامیہ (۱۹۰۸ء) ملتِ بیضا پر ایک نظر (۱۹۱۰ء) اور پین اسلام ازم (۱۹۱۱ء) جغرافیائی حدود اور مسلمان (۱۹۳۸ء) ایسے مضامین ہیں اسلام کا بطور سیاسی قوت مطالعہ کر کے مسلمانوں کی قومی زندگی کے لیے اسلام پر مبنی ایک لائحہ عمل تجویز کیا گیا ہے۔ اسلام اور علوم جدیدہ (۱۹۱۱ء) ایک مختصر تقریر ہے جس میں اس اہم موضوع پر اقبال نے بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔ مغل مہلاد انبئی "ایک تقریر ہے اور خطبہ عید الفطر" ایک پمفلٹ ہے۔ یہ دونوں ایک دیندار مسلمان کی تحریریں ہیں۔ اور دیندار مسلمانوں سے ہی ان میں خطاب کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ قومی زندگی (۱۹۰۴ء) یورپ کے سفر کی روداد بصورتِ مراسلات (۱۹۰۵ء) ایک انٹرویو (۱۹۱۴ء) تصوفِ دہجود (۱۹۱۶ء) اور انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ اجلاس میں خطبہٴ صدارت بھی اقبال کی فکر کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں۔ یہ فہرست صرف ایک کتاب "مقالاتِ اقبال" سے ہے۔ لیکن ان کے علاوہ بھی کئی مقالات اور خطبات وغیرہ مختلف جرائد میں بکھرے مل جاتے ہیں۔

اقبال کی نثری کاوشوں کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر اس حقیقت کا ذہن نشین رکھنا لازم ہے کہ موضوعات اور مسائل کے اعتبار سے ان میں سے بیشتر ایسے مقالات ہیں جن کی آج چنداں اہمیت نہیں۔ میرا مطلب ہے اقبال کے نام سے الگ کر کے بطور ایک واحد مضمون کے اس کی سیّدھی سی دہجہ تو یہ ہے کہ پچاس ساٹھ بلکہ ستر برس قبل کے ان مضامین میں جن موضوعات کو چھیڑا گیا، آج کے حالات میں قومی زندگی کے لیے ان کی اتنی اہمیت نہیں رہتی۔ لیکن تمام مضامین

کے لیے یہ نہیں کہا جاسکتا، آج ان مضامین کی صحرا وہ کہتے مختصر، سرسری اور غیر اہم ہی کیوں نہ ہوں، اس بنا پر اہمیت بنتی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں اور اسکی سوچ سے روشن ہیں، صرف اسی تعلق کے باعث یہ مضامین اپنی عام سطح سے بلند ہو کر خاص انخاص بن جاتے ہیں۔ آج ہم اقبال کی فکر کے ماخذات، اس کی تشکیل اور اس کے ارتقاء کے بارے میں ہر فردیے سے حصول معلومات کے خواہاں ہیں۔ اس لیے اقبال کے تحریر کردہ ایک مضمون کی تو بات ہی کیا، ایک سطر بھی اہمیت حاصل کر لیتی ہے چنانچہ ان مضامین اور تعاریف کی اہمیت بھی اس امر میں مضمر ہے کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اقبال کی سوچ کے آفاق پر روشنی ڈالنے کا موجب بنتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نراسمی ہیں۔ بعض میں اپنے موقف کی وضاحت کی ہے تو بعض میں دوسروں کے اعتراضات کے جوابات دیے ہیں۔ جب کہ بعض سے اس کی مخصوص ذہنی دلچسپیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ تو بعض قوی مشاغل اور دینی سوچ کے آئینہ خانے ہیں۔ الغرض! یہ مضامین ہمیں اقبال کے بارے میں بہت کچھ بتاتے ہیں۔ اس کی سوچ کے کئی رخ دکھاتے ہیں، اور اس کے ذہن کے بارے میں بہت سے کارآمد سراغ مہیا کرتے ہیں اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ یہ اقبال نے لکھے!

اقبال نے یہ کہا تھا:

نہ زبان کوئی غزل کی نہ زباں سے بانجریں
کوئی دلکش صدا ہو گئی ہو یا کہ تازی

اقبال کی شہرت جیسے جیسے پہنچتی گئی اس کے مداحوں اور مقررین کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا، مداح تھے اس کے فلسفے کے، پیغام کے، قومی درد اور ملی شعور کے، جبکہ مقررین کی نگاہ فلسفہ و پیغام کی ترسیل کے آلے یعنی الفاظ، محاورات، عروض وغیرہ تک محدود رہی۔ انہیں روح سے تو غرض نہ تھی، یاں جسم سے بے حد

دلچسپی تھی۔ انہیں لباس سے تعرض نہ تھا البتہ سلائی میں چند ٹانگے غلط لگ جانے پر سینچ پاتھے۔ چنانچہ اہل زبان اقبال کی زبان و بیان پر وقتاً فوقتاً اعتراضات کرتے رہتے تھے۔ (یہ اعتراضات جو اخبارات و جرائد میں مطبوعہ مضامین سے بڑھ کر کتابی صورت بھی اختیار کر گئے۔ ملاحظہ ہو :

۱۹۲۸ء میں لاہور سے مطبوعہ حضرات جراح کی ۸۸ صفحات پر مشتمل

کتاب ”اقبال کی خامیاں“ (مرتبہ : دروگھووری)

اقبال نے ان اعتراضات کی بالعموم پرواہ نہ کی۔ اس کی ایک وجہ تو گزشتہ سطور میں بیان کی جا چکی ہے۔ یعنی اقبال نے خود کو روایتی مفہوم میں کبھی بھی شاعر نہ سمجھا تھا اور نہ ایسے شعرا کی پیروی میں خود کو دیکھنا پسند کرتے تھے۔

اقبال نے شاعرانہ مقاصد اور محض ایک اہل زبان شاعر کے مقاصد میں بعد االشرقیں تھا۔ اس لیے اقبال سے بطور خاص اس کی توقع بے کار تھی کہ وہ فخر الفاظ کے بل پر ہی شاعری کرے گا۔ پھر زبان و بیان کا مسئلہ ایسا ہے کہ اس میں حرف آخر کوئی بھی نہیں۔ میر، سودا، مصطفیٰ، انشاء، غالب کون ہے، جس پر ان کے معاصرین نے اعتراضات نہ کیے تھے۔ اقبال تو پھر پنجابی تھا۔ لہذا اس پر اہل زبان کو اعتراضات کی کچھ ضرورت سے زیادہ ہی گنجائش نظر آتی۔

جب تک تو اقبال خاموش رہا، خاموش رہا۔ لیکن جب جواب دیا تو لفظ بیان کی سندیں لانے میں اقبال جس طرح سے اساتذہ کے اشعار کے حوالے لے آئے وہ زبان کے گہرے شعور اور فن شاعری کے اصولوں سے گہری واقفیت کے منظر ہیں۔ اردو زبان پنجاب میں ”اس لحاظ سے بے حد اہم تحقیقی مقالہ ہے کہ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال کو الفاظ کے تخلیقی استعمال کا سلیقہ ہی نہ تھا بلکہ اس معاملہ میں اس کی معلومات اور مطالعہ کسی بھی اہل زبان شاعر سے فروتر نہ تھا۔ اقبال

کے بارے میں اس پر ایک یہ عام تاثر ملتا ہے کہ اقبال کو سن بیان کے لحاظ سے ادنیٰ بڑائی وغیرہ کا اول تو شعور ہی نہ تھا یا اگر شعور تھا تو انہوں نے کبھی ان سے خصوصی دل چسپی کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن یہ خیال غلط ہے اور اقبال کے ناکافی مطالعہ کا نتیجہ۔ سید عابد علی عابد نے ”شعرا اقبال“ میں اقبال کا اسی معیار پر جائزہ لیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا:

”جن صنائعِ انضلی و معنوی کا ذکر بلاغت کی کتابوں میں کیا گیا ہے وہ تمام کی تمام اقبال کے کلام میں موجود ہیں۔“

یہی نہیں بلکہ صرف صنائعِ بدائع کے لحاظ سے بھی اقبال کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چنانچہ نذیر احمد کی تالیف ”اقبال کے صنائعِ بدائع“ کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے شاعری کے فنِ محاسن کی طرف شعوری توجہ نہ کرتے ہوئے بھی صنائعِ بدائع کی کل شرا تمام استعمال کی ہیں۔ یہ سب صرف اس امر کی طرف توجہ دلانے کے لیے تھا کہ اقبال زبانِ نا آشنا نہ تھا۔ بعض اوقات اس کا لاہوری ہونا آڑے آجاتا تھا۔ اقبال کا مقالہ ”اردو زبان پنجاب میں“ محض اس لیے اہم نہیں کہ اس میں ”ایک منصف مزاج پنجابی“ نے دہلوی اور کھنوی اساتذہ کے اشعار کو اعتراضات کے جواب میں بطور سند پیش کیا۔ بلکہ اس کی اصل اہمیت اس امر میں مضمر ہے کہ علمِ آسان کا ماہر نہ ہوتے ہوئے بھی اقبال نے تیسری زبان کے عمل سے آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

”..... اس بات پر مصر میں پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے ہی

بہتر ہے کہ اس صوبہ میں اس زبان کا رواج ہی نہ ہو، لیکن یہ نہیں جلتے

کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے۔ جو زبان بہتہ وجود کامل ہو اور قریب کے آگے

مطلب پر قیاد ہو۔ اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار

غور و نحو قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات و

الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے

ہوں اس کے معاملات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری دانتے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو جامع مسجد دہلی کی سیر جیوں تک محدود تھی، مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا، اس واسطے اس دہلی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا، اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگین ہو جائے، ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو، وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طریق بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے، علم السنہ کا یہ ایک مسلم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے۔ اور یہ بات کسی کھنڈی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے؟

اس اقتباس کی آخری سطر پر بہت معنی خیز ہیں اور اس عمل کی نماز جسے اردو کے سفر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، اردو کی نشوونما کے تین مراحل مقرر کیے جاسکتے ہیں، جنوبی ہند، دہلی اور کھنڈو۔ تینوں مقامات پر اس کا تعلق درباری اور معاشرتی تہذیب سے دہلی جنوبی ہند کی اردو تو اخیر کسی نے اردو تقسیم ہی نہ کیا، ہندو شمالی ہند میں دہلی کھنڈو ہی اس کے دوسرا مرکز قرار پائے ہیں، دونوں شہروں نے اردو زبان و ادب کی نشوونما اور ترقی میں جو قابل قدر کردار ادا کیا، وہ اردو ادب کی تاریخ کا زریں باب ہے۔ اور کسی صورت میں اس کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی، ۱۸۵۷ء کے بعد کے سیاسی اور اقتصادی حالات نے ان دونوں شہروں کی (اردو کے نقطہ نظر سے) اہمیت ختم کر دی سرسید تحریک کے ملک گیر اثرات کے نتیجے میں اردو کی ترقی میں پانی پت، علی گڑھ اور حیدرآباد وکن سرنہرہرست آگئے، اور دہلی اور آگرہ کے مہاجرین نے لاہور میں اردو

کی بزم جماعتی اور پنجابیوں کو اردو کی حلاوت سے آشنا کیا۔ انجمن پنجاب کے شاعروں، ادبی جلسوں اور ہفتائے سخن ایسے جرات کی صورت میں لاہور خیالات نو کی اشاعت کا سب سے پہلا مرکز بن گیا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بیشتر اس کے کہ دہلی اور کلکتہ کے اساتذہ کو احساس ہوتا۔ اردو کی ترقی کا مرکز لاہور منتقل ہو چکا تھا۔ چنانچہ موجودہ صدی کا اردو کی ترقی میں پنجابیوں کے فعال کردار سے آغاز ہوتا ہے۔

اقبال زبان اور تہذیب و تمدن کی باہمی اثر پذیری کو تسلیم کرتے ہیں۔ زبان کا مزاج متعین کرنے میں معاشرتی حالات، اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ الفاظ کے اخذ و قبول اور دو مشترک کا عمل ان ہی حالات کا مرہون منت ہوتا ہے۔ تمدنی حالات کے نتیجے میں زبان میں نئے نئے الفاظ شامل ہوتے رہتے ہیں اور اس محل کے منطقی نتائج کے خلاف مزاحمت زبان کی نشوونما کے عمل اور ذخیرہ الفاظ کے استعمال پر پابندی کے متروک ہے۔ معترضین کے جواب میں اقبال ان الفاظ میں اظہارِ تعجب کرتے ہیں :

”تعجب ہے کہ میز کو، کچہری، ٹیلام وغیرہ اور فلزی اور انگریزی کے آلات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو اور باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصوص ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن یعنی پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے صریح مخالف ہے۔ اور جس کا قائم رکھنا کسی فرد و بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے۔ جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا غر بے جا ہو گا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے، جس سے انگریزی نے کوئی ایک لفظ بوجھنا

بازار لوٹ چالان وغیرہ لئے لیے ہیں۔ اور ابھی لئے رہی ہے؟

یہ نہ سمجھئے کہ پنجابی ہونے کے ناطے اقبال پنجابی زبان کی یہاں حلیت کر رہے ہیں۔
ایسا نہیں سمجھو درست ہے کہ اقبال نے پنجابی کے حوالے سے بات کی ہے لیکن میں منظر
میں وہی عمومی اصول کارفرما ہے۔ جسے زبانوں کی نشوونما کے لیے لازم سمجھا گیا ہے۔ اور وہ
ہے زبان میں نئے الفاظ کی شمولیت کا مسئلہ۔ اسی محل سے زبانیں ترقی پاتی ہیں۔ زبان
میں نئے الفاظ کو نیا خون بلکہ خون کے حیات بخش سرخ خلیے سمجھنا چاہیے کہ اس سے زبان
معاصر زندگی کے معاشرتی تقاضوں اور تمدنی امور سے ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔ اقبال
نے اپنے بعض خطوط میں بھی زبان کے بارے میں بعض بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔
چنانچہ مولوی عبدالحق کو ۹ دسمبر ۱۹۳۹ء کے ایک مکتوب میں اس خیال کا اظہار کیا:
”زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں اور نئے نئے خیالات و
جذبات کے اظہار کے لئے ان کی بقا کا انحصار ہے“۔

اسی طرح سرور عبدالرب شاعر کے نام ۱۹ اگست ۱۹۴۳ء کو لکھے گئے خط میں جو
لکھا اسے زبان کے بارے میں خود اقبال کا اپنا موقف بلکہ بطور ایک تخلیقی فنکار اس
کا منشور بھی قرار دیا جا سکتا ہے:

”زبان کو میں ایک بے تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہار
مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زمرہ زبان انسانی خیالات
کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت
نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں خدائق

سیلم کو لہجہ سے نہ دینا چاہیئے بلکہ

وہ لوگ جن زبان کو سونا تھا کا مندر سمجھتے ہیں اور خود کو اس کا بھاری۔ انہیں اس پر غور کرنا چاہیئے کہ زبان ایک بے نہیں بلکہ اظہار مطلب کا ایک انسانی ذریعہ ہے وہ انسانی ذریعہ جو انسانوں کی مخصوص ضروریات کے مطابق انسانوں کے یہ انسانوں نے وضع کیا ہے۔ اسی سے دیوبانی کوئی نہیں ہے۔ کیونکہ دیوبانی بننے کا مطلب انسانوں اور زندگی کے متنوع مظاہر کے حیات بخش اثرات سے رابطہ منقطع کرنے کے مترادف ہوگا۔ سنسکرت کی مثال نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال نے اپنے ایک اور مضمون ”قومی زندگی“ میں قانون ارتقاء کے نقطہ نظر سے بات کرتے ہوئے اس کا زبانوں پر اطلاق کر کے زبان میں نئے الفاظ کی اہمیت اور ضرورت کا احساس کرایا ہے،

”ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زندہ زبانیں تھیں مگر اب ایک عرصے سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا لازماً اس قانون کا عمل ہے۔ اور خود پنجابی زبان جس کو ہم روزمرہ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں وجود نہیں۔ اظہار خیالات کے جدید طریقے ہماری عقلی ترقی کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا شعرو ہی ہو جو اور قدیم زبانوں کا ہوا ہے“

اسی کے ساتھ اقبال کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو :

الفاظ کے چھپوں میں الجھتے نہیں دانا غواص کو مطلب سے سرف سے گر رہے ؟

اور اسی پر یہ مضمون ختم کر دیا جاسکتا ہے کہ شاعر اقبال کا فنی منصب اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ وہ فنی منصب جس سے تشریح اس کی نثر سے بھی ہو جاتی ہے۔

علم الاقتصاد

(تجزیاتی مطالعہ)

(۱) علم الاقتصاد

(یعنی سیاستِ مدن)

مصنف : شیخ محمد قبال ایم اے۔ اسسٹنٹ پروفیسر گورنمنٹ کالج، لاہور،
یہ قابل قدر کتاب شیخ صاحب نے جس عرق ریزی سے لکھی ہے اور جس محنت
سے انہوں نے علم الاقتصاد کے دقیق اصول کو واضح کیا ہے۔ اس کا اندازہ صرف وہی
لوگ کر سکتے ہیں جن کو علمی کتابیں پڑھنے کا اتفاق ہوتا رہتا ہے۔ توضیح اصول کے
ساتھ مصنف نے ہندوستان کے موجودہ تمدنی، اخلاقی اور اقتصادی حالات کی طرف
لطیف اشارات کیے ہیں۔ جن سے پڑھنے والے کی نظر وسیع ہوتی ہے۔ اور اسکو مسائل
اقتصاد پر آزادانہ طور پر غور و فکر کرنے کی تحریک ہوتی ہے۔ ذرا نقد کی عاہدیت پر جو
لکھا ہے۔ ایک خاص منطقیانہ دلچسپی رکھتا ہے جس سے ایک عقلی مسرت حاصل
کرنے کے علاوہ بعض اہم مسائل پر عجیب قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ ہم امید کرتے ہیں کہ

اور وٹیرین سرجری میں یہ قابل قدر اضافہ و قیمت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اور ان کے مسائل پر کما حقہ غور کیا جائے گا۔ کیونکہ ہندوستان کی آئندہ قسمت کا دارومدار زیادہ تر اس ملک کے موجودہ اقتصادی حالات پر منحصر ہے۔ اب وقت اس بات کا متقاضی ہے کہ پبلک کم ذنی شریچر سے دستبردار ہو کر ان کتابوں کی طرف توجہ کرے، جن کا موضوع انسان کی عمل زندگی اور اس کے تمدنی حالات پر غور کرنا ہے، اس کی قیمت صرف ایک روپیہ ہے۔ علاوہ محصول ٹاکس“

”فخرن“ ۱ اپریل ۱۹۰۷ء

کسی کتاب کے بارے میں لکھے جانے والے علمی مضمون کا اس کتاب کے اشتہار سے آغاز کوئی نیک خیال نہیں کہ تمام تر توصیف کے باوجود اشتہار اشتہار ہی ہوتا ہے۔ لیکن آج سے ستر برس قبل کا یہ اشتہار، اشتہار کم اور ایک تنقیدی شجرہ زیادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی شمولیت کی یہ وجہ بھی نہیں اور نہ ہی اشتہار کو تنقیدی اشارت کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ اشتہار اپنی تاریخی اہمیت کی بنا پر شاطی مضمون کیا گیا کہ آج علامہ اقبال کے بارے میں ہر نوع کے دستیاب مواد کی اہمیت برحق ہے۔ اور پھر وہ مواد تو اور بھی اہم ثابت ہو گا جہاں اقبال کی ایک ایسی کتاب کے بائیں ہر جگہ بارے میں آج سے چند سال قبل کوئی کچھ بھی نہ جانتا تھا۔ یہ تو ۱۹۶۱ء میں اقبال اکادمی کراچی نے اسے طبع کیا تو اقبال شناسوں کو اقبال کی ایک نادر تالیف کے مطالعے کا موقع ملا۔ ایسی تالیف جسے اقبال نے اپنی علمی کوششوں کا پہلا ثمر قرار دیا۔

ایم اے پاس کرنے کے بعد اقبال ۲۰۲۹ء کو اوڈیشیل کالج میں میگزینڈ عریک ریڈر بن گئے جہاں انہوں نے مئی ۱۹۰۳ء تک کام کیا۔ (لیکن اس کے ساتھ وہ گورنمنٹ کالج لاہور اور اسلام آباد کالج لاہور میں بھی جزوقتی ملازمتیں کرتے رہے)

اور ڈیٹیل کا ایک سالانہ رپورٹ (پابت ۱۹۰۱ء - ۱۹۰۲ء) میں اقبال کے تصنیفی کام کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔

(۱) سٹبس (STUBBS) کی "EARLY PLANTAGENENTS" اردو تھیس و ترجمہ۔

(۲) واکر (WALKER) کی "POLITICAL ECONOMY" اردو ترجمہ و تھیس

(۳) علم الاقتصاد پر ایک نویر تحریر کتاب۔

گوس ۱۹۰۳ء کی رپورٹ میں اس کتاب کا حوالہ نہیں ملتا، لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ کتاب ہے کیونکہ یہ کتاب ۱۹۰۳ء ہی میں طبع ہوئی تھی۔ گو ان کی شاعری کے مقابلے میں اس کا اتنا چرچا نہ ہوا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ علامہ اقبال اسے خاصی اہمیت دیتے تھے، چنانچہ حیدر آباد دکن میں ہائی کورٹ کی جج شپ کیلئے علامہ اقبال نے ۱۵ اپریل ۱۹۱۷ء کو جو مراسلہ مہاراجہ کشن پرشاد شاہ کو لکھا اس میں اپنی تعلیمی اور تصنیفی کارگزاریوں کے ضمن میں یہ بھی لکھا:

"علم اقتصادیات پر اردو میں سب سے متند کتاب میں نے لکھی ہے۔
علم الاقتصاد کے دیباچہ میں اقبال نے اپنے دائرہ کار کی یوں وضاحت کی:
یہ کتاب کسی خاص انگریزی کتاب کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کے مضامین مختلف مشہور اور مستند کتب سے اخذ کیے گئے ہیں اور بعض جگہ میں نے اپنی ذاتی رائے کا بھی اظہار کیا ہے۔ مگر اسی صورت میں جہاں مجھے

اپنی رائے کی صحت پر پورا اعتماد تھا :

علم الاقتصاد کے ضمن میں بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر اقبال کو اقتصادیات سے اتنی دلچسپی کیسے پیدا ہوئی، مگر انہوں نے ایک باضابطہ کتاب لکھنے والی، اقبال نے بی اے انگریزی عربی اور فلسفہ کے ساتھ کیا تھا۔ جبکہ ایم اے فلسفہ میں، میرے خیال میں اقتصادیات سے یہ دلچسپی اپنے شوق کی ذمہ داری بلکہ ملازمت کی بنا پر تھی۔ اور ٹیبل کالج میں میکلوڈ عربک ریٹیر کی حیثیت سے علامہ کے فرائض میں پنجاب یونیورسٹی کی معرفت پچھنے والی کتابوں کا اہتمام کرنا اور انگریزی اور عربی کی ادبیات اور سائنس یا دیگر علوم و فنون کے موضوعات پر لکھ کرنا شامل تھا۔ اسی لیے اقبال نے تاریخ اور اقتصادیات پر سبٹس اور ڈاکر کی کتابوں کی تخلیص اور تراجم کیے۔ علم الاقتصاد میں کئی مقامات پر حوالے ملتے ہیں۔ اس لیے یہ قیوں قیاس ہے کہ اقبال نے ڈاکر کی جس کتاب کی تخلیص کی تھی، اسی کو پھیلا کر اور اپنی آراء شامل کر کے علم الاقتصاد کی صورت دے دی ہو۔ ہرچند کہ ویباچہ میں ڈاکر کا نام نہیں لیا گیا۔ ایک املاور بھی قابل غور ہے کہ دوران تدریس اقبال بی اے کے طلبہ کو تاریخ کے علاوہ اقتصادیات بھی پڑھاتے تھے، ان دنوں فہرست ”داخل نصاب“ کی :

تھی، ظاہر ہے کہ اپنے طلبہ کے لیے نوٹس تیار کرنے کے لیے بھی اقبال نے اقتصادیات کے موضوع پر مزید کتب کا مطالعہ کیا ہوگا۔ یوں جو مواد دستیاب ہوا وہ بالآخر اس کتاب کی صورت اختیار کر گیا۔ بلکہ اس قیاس سے اقبال کے کام کی اہمیت کو کم کرنا مقصود نہیں

۱۔ کتاب میں ایسے موقع ملتے ہیں جہاں اقبال نے اس کتاب کے ضمن میں طلبہ

کا تذکرہ کیا ہے، مثلاً -

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

بلکہ صرف اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات اور علم الاقتصاد کی تحریر کے اسباب اچانک کرنا ہے۔ اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں لیکن ایک بات ہے کہ تدریس اور تعلیمی تماشوں کی عدم موجودگی میں بھی یہ دلچسپی برقرار رہی، جس کا اعلازہ ممتاز حسن کے اس بیان سے ہو جاتا ہے:

”خود اقبال نے مجھ سے بیان کیا کہ گیمبرج کے زمانے میں انہیں وقتاً فوقتاً یہ احساس ہوتا تھا کہ نطفے میں ان کا نہماک ضرورت سے زیادہ بڑھ گیا ہے، چنانچہ اس احساس کے پیش نظر وہ گیمبرج کی دانش گاہ میں لگا رہے تھے۔ اقتصادیات کے درس میں شریک ہوا کرتے تھے، تاکہ اپنی شخصیت میں توازن قائم رکھ سکیں؟“

توازن کا لفظ بہت معنی خیز ہے گویا اقبال اقتصادیات سے وہی کام لیتے رہے جو بعض

(گزشتہ صفحے کا حاشیہ)

(۱) ”... تاہم اس خیال سے کہ طلبہ کو علوم کی باہمی اعتماد کا طریق معلوم ہو...“ (ص ۹۷) بعض مقامات پر بحث آگے بڑھانے کے لیے اس لیے احتراز کیا یہ ایک ابتدائی نوعیت کی کتاب ہے، مثلاً، (۱) لیکن ہم اس کا مفصل ذکر اس ابتدائی کتاب میں کرنا چاہتے۔ ص ۱۳۸

(۲) ”... یہ ابتدائی کتاب اس کے لیے موزوں نہیں...“ (ص ۱۵۳)

(۳) ”... یہ بحث علم الاقتصاد کے مبتدی کی سمجھ میں نہیں آ سکتی۔“ (ص ۲۰۲) ”... کہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ کالج کے طلبہ کی ضروریات کو مد نظر رکھتے ہوئے

اقبال نے ایک نصابی کتب لکھی؟

”لے۔ علم الاقتصاد“ (پیش لفظ، ص ۳)

لوگ تفریحی ادب یا سنسنی خیز ناولوں سے لیتے ہیں، اس بارے میں اب وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ بعد میں اقتصادیات سے ان کی دلچسپی کا کیا عالم رہا۔ ہو سکتا ہے فلسفہ شعرا و سیاست سے بڑھتی ہوئی دلچسپی نے اقتصادیات کے مزید مطالعہ کا موقع نہ دیا ہو لیکن اتنا تو طے ہے کہ کتابوں کے برعکس اقبال نے اقتصادیات کو ہم عصر زندگی سے سیکھا اور پھر اپنے افکار میں سمو کر اشعار کی صورت میں یوں پیش کیا کہ پوری قوم کے لیے ایک ضابطہ بن گیا۔

”علم الاقتصاد“ کے مطالعہ کے ضمن میں یہ سوال بنیادی اہمیت کا ہے کہ ۱۹۰۳ء میں طبع ہونے والی اس کتاب کی اہمیت آج کس لحاظ سے ہے؟ کیا محض اس بنا پر کہ یہ علامہ کی اولین کتاب ہے؟ یا اس لیے کہ اسے اردو میں اقتصادیات کے موضوع پر اولین تالیف قرار دیا جاتا ہے؟ اگر صرف یہ دونوں وجوہات ہوں تو اس صورت میں ”علم الاقتصاد“ کی محض تاریخی اہمیت بنتی ہے۔ آج اقبال ہمارے لیے پارس ہیں، اس لیے انہوں نے اسے جس طرح کو بھی چھوا وہ ہمارے لیے سونا ہے۔ ہذا علامہ کی کتاب ہونے کے ناطے یہ قابل قدر اور قابل توجہ ہے۔ گویا اقتصادیات کے موضوع پر اولین کتاب کھنا بدانتہا خود ایک علمی اعزاز ہے۔ لیکن یہ اعزاز اس بنا پر دائمی نہیں رہ سکتا کہ گزشتہ پون صدی میں اقتصادیات کے موضوعات میں جو وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوئی اور جس تیز رفتاری سے نظریات و تصورات میں انقلابات آئے، ان کی بنا پر آج سے ۷۴ برس قبل کی تالیف محض نفس موضوع اور مواد کی پیش کش پر زندہ نہیں رہ سکتی۔ علمی کتابیں صرف عصری تقاضوں پر اثر اندازی کی صلاحیت سے زندہ رہا کرتی ہیں۔ علمی اور عملی زندگی کی ضروریات کی تکمیل میں ان کی بقا کا راز مضرب ہے۔ اسی لیے ہزاروں کتابوں کے مقابلے میں مارکس کی ”سرمایہ“ زندہ ہے۔ اپنی تمام تر نثری حیثیت کے باوجود!

سوال یہ ہے کہ کیا اس کتاب کو اس موضوع پر واقعی اولیت حاصل ہے؟ واصل علم والا اقتصاد کی اشاعت ثانی کے موقع پر اس کے مقدمہ نگار نے اس کتاب کو اردو میں اقتصاد کے موضوع پر اولین تالیف قرار دیا تھا۔ وہیں سے یہ رائے ایسی عام ہوئی کہ اس کتاب پر تمام لکھنے والے اسے اردو میں اقتصادیات پر پہلی تالیف قرار دیتے گئے جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے کیونکہ مولوی میر حسن کی مرتبہ کتابیات مضرب تالیف کے اردو تراجم سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال سے تقریباً نصف صدی قبل اس موضوع پر کتب کے تراجم کا آغاز ہو چکا تھا۔ چنانچہ دیننگ کی پبلیشنگ ایجنسی "کامبرجہ بنوان" معاشیات "۱۸۳۶ء میں دہلی کالج کی دہلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی کے زیر اہتمام کیا جا چکا تھا۔ (ص: ۵۹) سرسید احمد خاں کی قائم کردہ سائنٹیفک سوسائٹی نے دیگر انگریزی علوم کی مانند اقتصادیات کی طرف بھی توجہ دی۔ خاص طور پر معاشی اصطلاحات کے ترجموں میں بڑے سلیقے سے کام لیا گیا تھا۔ اس وجہ سے ان میں سے بعضوں نے یا تو اپنی اصلی حالت میں یا بہ انداز ترمیم اردو میں مستقل جگہ حاصل کر لی۔ (ص: ۲۷، ۲۸) ۱۸۶۵ء میں سائنٹیفک سوسائٹی نے رسالہ علم انتظام مدن" شائع کی۔ یہ کتاب جامع آکسفورڈ کے سابق پروفیسر معاشیات مشرنا ساویم پنیر کی تصنیف پبلیشنگ ایجنسی "کامبرجہ بنوان" کے لیے لکھی گئی تھی۔ یہ رسالہ بھی علی گڑھ میں سرسید کے خاگی مطبع میں چھپا ہے۔ کتاب کے آغاز سے قبل فہرست کے بعد کے صفحوں پر سرسید نے اپنا بورام کالی اور رائے شکر داس صاحبین کا شکریہ ادا کیا ہے کہ انہوں نے پیاس پیاس پیاس صفحوں کا ترجمہ کر دیا۔ اس رسالہ میں اکثر معاشی اصطلاحات کے ترجمے درج کیے گئے ہیں۔ (ص: ۲۳، ۲۴) سائنٹیفک سوسائٹی نے ۱۹۶۹ء میں جان اسٹورٹ مل کی کتاب ٹھیٹریٹ آف پبلیشنگ ایجنسی "کامبرجہ بنوان" کے لیے حصے کا ترجمہ اصول سیاست مدن کے نام سے شائع کیا۔ مترجم پنڈت دھرم نرائن دہلوی ہے۔ دیباچہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت دھرم نرائن نے اپنی غلاب علمی کے زمانے میں

ولینٹر کے مختصر رسالہ کا ترجمہ کیا تھا اور اس کو سوسائٹی علم مفید ہونے کو بر اعانت دیتے
دہلی کے ترویج علوم میں مصروف تھی، ۱۸۴۵ء میں چھپوایا تھا: (ص ۲۷۷)، متذکرہ
کتاب کے علاوہ ڈاکٹر ویٹلی کی معاشیات پر تقریروں کا ترجمہ لاہور سے ۱۸۶۷ء میں
طبع ہوا تھا، (ص ۱)، سہ موجب کرمل کی پرنسپلز آف پولیٹیکل اکانومی کا ابوالحسن نے
۱۸۹۰ء میں کلمنٹس معلم ایساٹ کے نام سے ترجمہ شائع کیا، (ص ۹۹)، ماقصود
سے بالواسطہ یا بلاواسطہ تعلق رکھنے والی ان کتابوں کی موجودگی میں علم الاقتصاد کے
سراویت کا سہارا کیسے باندھا جاسکتا ہے؟

میری دانست میں.... اور اس سے یقیناً اختلاف بھی کیا جاسکتا ہے علم الاقتصاد
کی اصل ہیئت محض اقبال سے منسوب ہونے میں مضمر نہیں بلکہ اس لیے کہ آج اس
کتاب کے تناظر میں علامہ اقبال کی شاعری میں اقتصادی مسائل سے بحث کو سمجھنے
کے لیے ایک نیا زاویہ مل جاتا ہے۔ اس کتاب کی تالیف کے وقت جو ہمیشیت شاعر اقبال
کی شہرت پھیل چکی تھی لیکن وہ ابھی تک محض شاعر تھے۔ حکیم الامت نہ بنے تھے۔ اس
لیے یہ کتاب علامہ اقبال کی فکر سازی کے زمانے سے متعلق ہونے کی بنا پر قابل ترجمہ
بن جاتی ہے۔

کتاب کے دیباچہ میں اقبال نے علم الاقتصاد کی تعریف کرتے ہوئے اسے انسانی
زندگی سے بیک وقت وابستہ اور جدا قرار دیتے ہوئے یوں لکھا:

”علم الاقتصاد انسانی زندگی کے معمولی کاروبار پر بحث کرتا ہے، اور اس کا
مقصد اس امر کی تحقیق کرنا ہے کہ لوگ اپنی آمدنی کس طرح حاصل کرتے
ہیں، اور اس کا استعمال کس طرح کرتے ہیں۔ پس ایک اعتبار سے تو
اس کا موضوع دولت ہے اور دوسرے اعتبار سے یہ اس دین علم کی ایک
شخ ہے جس کا موضوع خود انسان ہے.... اس زمانے میں سوال یہ

پیدا ہوا ہے۔ کیا منطقی بھی نظمِ عالم میں ایک ضروری جزو ہے؟ کیا ممکن۔
 نہیں کہ ہر فرد منطقی کے دکھ سے آزاد ہو؟ کیا ایسا نہیں ہو سکتا ہے کہ
 گل کو چوں میں چپکے چپکے کراہنے والوں کی دل خراش صدا تیں ہمیشہ کے لیے
 خاموش ہو جائیں اور ایک درد مند دل کو دہلا دینے والے افلاس کا درد نگ
 نظارہ ہمیشہ کے لیے صنوبرِ عالم سے حرفِ غلط کی طرح محو؟ اس سوال کا
 شافی جواب دینا علم الاقتصاد کا کام نہیں، کیونکہ کسی حد تک اس کے جواب
 کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے، جن کو معلوم کرنے کے لیے
 اس علم کے ماہرین کوئی خاص ذریعہ اپنے ہاتھ میں نہیں رکھتے، مگر چونکہ
 اس جواب کا انحصار زیادہ تر ان واقعات اور نتائج پر بھی ہے جو علم الاقتصاد
 کے دائرہ تحقیق میں داخل ہیں، اس واسطے یہ علم انسان کے لیے انتہا درجہ
 کی دلچسپی رکھتا ہے اور اس کا قرینہ یا تقریباً ضروریاتِ زندگی میں سے ہے؟

(د ص ، ۲۳ - ۲۴)

ان سطروں میں دو باتیں قابلِ غور ہیں، ایک تو یہ کہ اقبال انسانی زندگی کو دکھ
 اور کرب سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں، اور دوسری بات یہ ہے جو بے حد اہم ہے... یہ ہے
 کہ وہ غربت کی وجہ دریافت کرنے میں اقتصادیات کے کردار کے بارے میں شکوک ہیں،
 کیونکہ ان کی دانست میں اس کے جواب کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے،
 بالفاظِ دیگر اقبال کی دانست میں زندگی میں تقسیم دولت کا نظام اقتصادی اصولوں
 کے تابع ہونے کے برعکس ایک نظام اخلاق کے تابع ہے..... لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں،
 یہ اقتصادیات ہی تو ہے جس نے تقسیم دولت سے نظامِ رست میں جنم لینے والی طبقاتی
 تقسیم کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ اجولت پر بھی روشنی ڈالی، اس لیے اقبال کا اتنی
 بڑی حقیقت کو محض انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں کے تابع کر دینا باعثِ توبہ ہے

اس تعجب میں اس وقت اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ اقبال غیر منصفانہ تقسیم دولت کے تصور سے نا آشنا نہ تھے۔ لگان پر بحث کے دوران یوں لکھا:

جوں جوں آبادی بڑھتی ہے ضرورت ان زمینوں کو کاشت میں لانے پر
مجبور کرتی ہے۔ جو اس سے پہلے غیر مزدور ٹریڈی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے
کہ جو زمینیں افزائش آبادی سے پیشتر کاشت کی جاتی تھیں، ان کا لگان بڑھ
جاتا ہے۔ زمیندار روز بروز دولت مند ہوتے جاتے ہیں۔ حلالکار غیر مزدور
جوں جوں کم ہوتی ہے نہ ان کی ذاتی کوششوں اور نہ ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار
بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان
کی ذاتی کوششیں اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں
آتا۔ پھر ان کا کوئی حق نہیں کہ وہ دولت مند ہوتے جائیں کوئی وجہ نہیں
کہ آبادی کی زیادتی سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچے، اور باقی قوم اس
سے محروم رہے مگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی زمینوں کے محاصل
کے بڑھ جانے کا نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی
کے یہ اسباب نہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی امیری صرف نیا اصول
انصاف کے خلاف ہے؟

(ص ۱۵۲، ۱۵۳)

یہاں اقبال نے واضح الفاظ میں غیر منصفانہ تقسیم دولت کی اساس کی طرف اشارہ
کیا ہے۔ اقبال کے وقت تک مارکس اور اینگلس کی تصانیف نہ صرف عام تھیں بلکہ ان
نظریات کا چرچا بھی تھا اگر اقبال نے کسی موقع پر بھی ان دونوں کے نام نہیں لیے لیکن

مندرجہ بالا بیان کو جس طرح ختم کیا گیا اس سے واضح ہوتا ہے کہ اتہال مارکس کے تصورات سے آگاہ تھے، چنانچہ لکھتے ہیں،

”ان نتائج کو ملحوظ رکھ کر بعض محققین نے بڑے زور شور سے ثابت کیا ہے کہ یہ سب نا انصافی جائداد و شخص سے پیدا ہوتی ہے، جس کا وجود قوی بہبود کے لیے انتہا حد تک مضرت رساں ہے۔ پس حکماء کے اس فریق کے نزدیک زمین کسی خاص فرد کی ملکیت نہیں بلکہ قومی ملکیت ہونی چاہیے۔ بالفاظ دیگر یوں کہو کہ لگان کی یہ زائد مقدار جو آبادی کی زیادتی کے سبب سے پیدا ہوتی ہے، سرکار یا قوم کا حق ہے کہ زمینداروں کا“

(ص : ۱۵۳)

یہاں واضح طور سے اتہال مارکس کے ”زائد قدر“ (”SURPLUS VALUE“) کے نظریے کا حوالہ دے رہے ہیں گویا انہوں نے اس نظریے سے وابستہ تمام جزئیات اور امکانات کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اتہال نے ایک اور موقع پر بھی جیسی خیال کا اظہار کیا ہے :

”سوال یہ ہے کہ پیداوار محنت کی یہ زیادتی کس کا حق ہے؟ زمیندار کا؟ ہرگز نہیں! کیونکہ اس مصالح میں کوئی نیادتی نہیں ہوتی، جس کو

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

اتہال نے بیشتر مقامات پر ایک مصنف (ص : ۱۹) یا بعض مصنفین (ص : ۶۷) وغیرہ سے کام چلایا ہے لیکن جن مصنفین کے اسمارفتے ہیں ان میں ماتیس اور دیگر کے سب سے زیادہ حوالے ملتے ہیں۔ دیگر ماہرین کے اسماریوں میں، جے ایس مل (ص : ۶۴) ریکارڈو، سٹوڈل (ص : ۷۷) اور پنسر (ص : ۲۰۲)

زمین سے نکال کر اشیاء تجارتی کی تیاری میں صرف کیا جاتا تھا۔ اس کی مقدار وہی ہے جو پہلے صرف ہوا کرتی تھی، بلکہ دست کاروں کی کفایت شغل کی وجہ سے نسبتاً کم ہو گئی ہے۔ لہذا مصالح مذکور کی مانگ میں کوئی تغیر نہ آنے کی وجہ سے ادنیٰ درجہ کی زمینوں کو کاشت میں نہیں لانا پڑتا، جس سے لگان یعنی زمیندار کے حصے کی مقدار میں اضافہ ہو جائے۔ علیٰ ہذا التیاس یہ زیادتی سا ہو کار کا بھی حق نہیں ہے کیونکہ سرمائے کی مانگ بدستور وہی ہے جو پہلے تھی، کوئی وجہ نہیں کہ شرح سود یعنی سا ہو کار کا حصہ نسبتاً بڑھ جائے۔ جب کہ سرمائے کی مانگ میں کوئی اضافہ نہ ہو۔ بلکہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا سا ہو کار کے حصے کو اٹا کم کرنا ہے کیونکہ کاریگری دست کار کو بالعموم اشیاء تجارت کی تیاری کے لیے اس قدر اوزاروں کی ضرورت نہیں ہوتی، جس قدر کہ بعدا کام کرنے والے ہنر دست کار کو کاریگری تھوڑے اوزاروں کی مدد سے بھی اپنا کام بخوبی کر سکتا ہے۔ لہذا وہ مجموعی طور سے سرمائے کی مانگ کو کم کرتا ہے یا بالفاظ دیگر شرح سود کم کرتا ہے۔ کیونکہ وہ اس مقدار کو استعمال میں لائے جانے سے بچاتا ہے۔ جو بصورت دیگر اوزاروں کے لیے صرف کرنی پڑتی۔ اسی استدلال کی بنا پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پیداوار محنت کی یہ زیادتی کارخانہ دار کا حق بھی نہیں ہے۔ کیونکہ کارخانہ دار کا حصہ یا منافع صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتا ہے۔ جب کہ کارخانہ داروں کی مقدار زیادتی ہو۔۔۔۔۔ اور یہ کوئی ضرورت نہیں کہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا کارخانہ داروں کی زیادتی مقدار کا مستلزم ہو بلکہ دست کاروں کے ہزارہ کاریگری میں ترقی کرنے سے لیاقت و تناسلی کامیاب بڑھ

جاتا ہے جس سے ناقابل کارخانہ داروں کا وجود معطل ہو جاتا ہے اور وہ دائرہ تجارت سے روز بروز خارج ہوتے جانے کا میلان رکھتے ہیں، جس کے یہ معنی ہیں کہ کارخانہ داروں کی تعداد کم ہو جانے کے باعث ہشیار اور قابل کارخانہ داروں کا منافع کم ہو جاتا ہے، لہذا ثابت ہوا کہ پیداوار محنت کی زیادتی جو دست کاروں کی ذاتی ترقی سے پیدا ہوتی ہے، خود دست کاروں کا حق ہے، زمینداروں، ساہوکاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں۔

(ج ۱ : ۱۴۴-۱۴۸)

یہ طویل اقتباس اس لکھنا سے بے حد اہم ہے کہ اس میں محنت اور منافع کے باہمی تعلق کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ علامہ اقبالؒ نے کھل کر اس امر پر زور دیا کہ دست کاروں کی محنت کا ثمران کے لیے ہونا چاہیے، زمینداروں، ساہوکاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں، اقبالؒ نے اس ضمن میں جو کچھ لکھا وہ بالکل غیر جذباتی انداز میں علمی معروضیت کے ساتھ لکھا ہے، چنانچہ ایک اور جگہ پر اجرت اور منافع کے باہمی تعلق کو اجاگر کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

”شرح منافع کے متعلق یہ ضروری اصول قائم ہوا کہ شرح منافع مصارف پیداوار اور اس مدت کے ساتھ جس میں منافع کی کل مقدار حاصل ہو نسبت معکوس رکھتی ہے؟

اسی نو اسی بات کو نہ سمجھنے کے باعث بعض محققین نے جبری بڑی غلطیاں کھائی ہیں، وہ یہ سمجھتے ہیں کہ منافع کی مقدار صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتی ہے، جب کہ اجرت کی مقدار زیادہ ہو..... لہذا ان حکماء کے نزدیک کارخانہ داروں اور محنتوں کے سود و زیان کے درمیان ایک

قسم کا ضروری تناقص ہے یا یہ کہ ایک کالیف اور دوسرے کا نقصان ہے، لیکن..... شرح منافع کے تعین میں مدت کو بھی بڑا دخل ہے۔ یعنی اگر سرمائے اور منافع کے مقادیر میں کوئی تغیر پیدا نہ ہو تو جس مدت میں منافع کی ایک خاص مقدار حاصل ہوتی ہے، اس مدت کے کم ہو جانے سے یابیوں کہو کہ اشیاء تجارتی کے بہت فروخت ہو جانے سے شرح منافع بڑھ جاتی ہے، اور اس مدت کی زیادتی سے شرح منافع کم ہو جاتی ہے، خواہ اجرت میں فرق ہو یا نہ ہو۔“

(د ص : ۱۶۳ ، ۱۶۴)

مندرجہ بالا تمام اقتباسات سے علامہ اقبال کی سوچ کا رخ عیاں ہے وہ ملکہس اور اشتراکیت کا نام نہیں دیتے لیکن یہ طرز استدلال وہی ہے، اور ان آراء کے تناظر میں مارکس، لینن اور سرمایہ و دولت کے موضوع پر لکھی گئی نظمیں ایک نئی جہت اختیار کر رہی ہیں۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں علامہ کو اقتصادیات کے اس پہلو سے چنداں دلچسپی نہ رہی۔ بلکہ عمر کے آخری دور میں تو وہ اس انداز نظر ہی کے خلاف ہو گئے تھے۔ اس کی شہادت اس خط سے بھی ملتی ہے جو علامہ نے روزنامہ میندار لاہور میں چھپوایا تھا۔ ہوا یہ کہ ۲۴ جون ۱۹۲۳ء کے اخبار میں ایک صاحب نے علامہ کی نظم ”خطرہ راہ“ اور پیام مشرق کی بعض منظومات کے مطالعے سے اقبال کو اشتراکی شائبہ بتایا۔ علامہ اس پر سخت ناراض ہوئے اور اس کی تردید میں یوں لکھا،

”بوشو یک خیالات و گفتمانی میرے نزدیک دائرہ اسلام سے خارج ہو جانے کے مترادف ہے۔ اس واسطے اس تحسیر کی تردید میرا فرض ہے۔ میں مسلمان ہوں، میرا عقیدہ ہے اور یہ عقیدہ دلائل و براہین پر مبنی ہے کہ انسانی جماعتوں کے اقتصادی اسواغ کا بہترین علاج قرآن مجید نے

نے تجویز کیا ہے اس میں ملک نہیں کہ سرمایہ داری کی قوت جب حد اعتدال سے تباہ کر جائے تو دنیا کے بے ایک قسم کی لعنت ہے، لیکن دنیا کو اس کے مضراثرات سے نہات دلانے کا طریقہ یہ نہیں کہ معاشی نظام سے اس قوت کو خارج کر دیا جائے، جیسا کہ بولشویک تجویز کرتے ہیں۔ قرآن کریم نے اس قوت کو مناسب حدود کے اندر رکھنے کے لیے قانون میراث اور زکوٰۃ وغیرہ کا نظام تجویز کیا ہے، اور عظمت انسانی کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہی طریقہ قابل عمل بھی ہے۔ روسی باسٹوینزم یورپ کی نامعاقبت اندیش اور خود غرض سرمایہ داروں کے خلاف زبردست رد عمل ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مغرب کی سرمایہ داری اور روسی باسٹوینزم دونوں افراط و تفریط کا نتیجہ ہیں۔ اعتدال کی ماہ وہی ہے جو قرآن حکیم نے ہمیں بتائی ہے مجھے انیسویں ہے کہ مسلمانوں نے اسلام کے اقتصاد ہی پہلو کا مطالعہ نہیں کیا، اور نہ ان کو معلوم ہوتا کہ اس خاص اعتبار سے اسلام کتنی بڑی نعمت ہے اور مجھے یقین ہے کہ خود روسی قوم بھی اپنے وجود و نظام کے نقصان کو تجربہ سے معلوم کر کے کسی ایسے نظام کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہو جائے گی جس کے اصول اساسی یا تو خالص اسلامی ہوں گے یا ان سے ملنے جلتے ہوں گے۔

علامہ کے خیالات میں یہ انقلاب کیوں آیا؟ یہ اساسی نوعیت کا سوال ہے اور اس سوال کی اہمیت یوں بڑھ جاتی ہے کہ علم الاقتصاد کے مندرجہ بالا مباحث اور تفسیرات، سابق نامہ، "اینٹن"، فرمان خدا و فرشتوں سے، اور سرمایہ و محنت میں تضاد

کے بعد اقبال نے اپنا موقف کیوں تبدیل کیا اور وہ بھی اس حد تک کہ دائرہ اسلام سے خارج ہو جانے کا مسئلہ بن جائے؟

اس سوال کے تشفی بخش جواب کے لیے علم الاقتصاد کی طرف رجوع کرنا تو بالکل بے سود ہوگا کیونکہ یہ ابتدائی دور کی تالیف ہے۔ وہ دور کہ اقبال ابھی حکیم الامت نہ بنے تھے، منظومات اور اشعار سے بھی بات سمجھ میں نہ آئے گی، کیونکہ اقبال نے مختلف عصری اثرات کے تحت مختلف اوقات میں جو نظمیں لکھیں یا اشعار کہے وہ اس بنا پر نگر اقبال کا درست متناظر مینا نہیں کرتے کہ بعد میں اقبال نے ان کے برعکس اشعار بھی کہے، مگر اقبال جامد نہ تھا بلکہ تغیر پذیر رہا ہے۔ اسی لیے آج ہمیں مختلف نظموں میں مختلف اقبال نظر آتے ہیں، اور اسی لیے اقبال پر تضاد بینائی کا اعراض بھی کیا جاتا رہا ہے۔ اقبال ایک وقت تک روسی انقلاب اور اشتراکیت سے متاثر رہے تھے لیکن بعد میں جب انہوں نے اسلام کے دیرینے ایک مکمل ضابطہ حیات کی تشکیل بنو کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر دیا، تو پھر انہیں یہ سب محض مساوات، سکم، نظرائے لگانا، اور اسی لیے انہوں نے اسے مسترد کر دیا، شاید اسی لیے انہوں نے علم الاقتصاد کی اشاعت ثانی کی ضرورت محسوس نہ کی ہو۔

اقبال مسلم مفکرین کی اکثریت سے اس بنا پر ممتاز ہیں کہ انی صرف مسلم مفکر تھے اور کچھ نہ تھے۔ انہوں نے پہلے سے یہ طے کر رکھا تھا کہ ہمیشہ ایک مسلمان اسلام کی ہر بات درست ہے۔ اس لیے اول تو انہوں نے دیگر علوم کے مطالعہ کی ضرورت ہی محسوس نہ کی۔ لیکن اگر ایسا کیا بھی تو اپنے مخصوص نوہنی رویوں کی روشنی میں جب کہ اقبال مغربی علوم اور ان کے فلسفیانہ تصورات و افکار کے تجزیہ و تحلیل کے بعد اسلام ایک آتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں اقبال کٹ مٹا بنے بغیر مسلم مفکر بنے :

علم الاقتصاد کے مطالعہ میں آج جو بات چوں کانے والی نظر آتی ہے وہ ہے

اقبال کا خاندانی منصوبہ بندی پر یقین اور اس کی افادیت پر اعتقاد! اور یہ ایسی بات ہے جسے کڑ سوشلسٹ اور پکا مسلمان دونوں ہی ناپسند کرتے ہیں مگر اقبال و فلوک الفاظ میں کہتے ہیں،

”تم جانتے ہو، فلسفی تمام جرائم کا منبع ہے اگر ایسی بلائے بے درماں کا قلع قمع ہو جائے تو دنیا جنت کا نمونہ نظر آئے گی۔ اور چوری قتل، قمار بازی اور دیگر جرائم جو اس دہشت ناک آزاد سے پیدا ہوتے ہیں، یک قلم معدوم ہو جائیں گے مگر موجودہ حالات کی رو سے اس کالی بلا کے بچے سے رملی پانے کی یہی صورت ہے کہ نوح انسانی کی آبادی کم ہو، تاکہ موجودہ سامانِ معیشت کفایت کر سکے!“

(ص : ۲۰۵)

موجودہ صدی کے آغاز میں ماتمس کے نظریۂ آبادی کا بہت چرچا تھا جس کی رو سے آبادی میں اضافہ سلسلہ ہندسیہ (GEOMETRIC PROGRESSION) کے اصول کے مطابق ہوتا ہے، یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کی رفتار سے جب کہ وسائل پیداوار اصول ریاضی کے تابع ہوتے ہیں۔ یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے حساب سے بڑھتے ہیں۔ اقبال نے بھی آبادی سے وابستہ تمام مسائل کو ماتمس کے تصورات کی روشنی میں سمیٹا اور اپنے حکم پر نتائج کا اطلاق کرتے ہوئے یہ مشورہ دیا:

”..... ان سطور سے تم یہ نہ سمجھ لینا کہ ہم بنی آدم کو کلی طور پر شادی وغیرہ کی لذت اٹھانے سے روکنا چاہتے ہیں، ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بچوں کی کم سے کم تعداد پیدا ہو۔ اور بی بی کی خواہش ایک فطری تقاضا ہے اور اس کو بالکل دبانے رکھنا بھی صحت کے خلاف ہے۔ لہذا اقتصادی لحاظ سے انسان کی یہ جود اسی میں ہے کہ تنہا

اپنی حیوانی خواہشوں کو پورا کرنے سے پرہیز کرے۔ یہ مطلب بڑی عمر میں
شادی کرنے یا بالفاظ دیگر شرح پیدائش کو کم کرنے اور نفسانی تقاضوں
کو بالعموم ضبط کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے؟

(ص ۲۰۸)

ان دو اقتباسات سے اقبال کا رویہ باآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ کتاب میں انہوں
نے اضافہ آبادی کے نقصانات پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مانتھس کے
نظریات متنازعہ فیہ رہے ہیں۔ کیونکہ اس کی رو سے حد سے بڑھی آبادی کجنگوں
قوت اور آفات کی صورت میں علاج تلاش کیا جاتا ہے۔ اس کے نظریہ کے اس پہلو
پر بڑی سخت تنقید کی گئی۔ کیونکہ مانتھس کے بموجب جنگ اور ہر باوی انسانی زندگی
کے لیے لازمی ہی نہیں بلکہ ایک طرح سے قوبا عثیٰ افادہ ثابت ہوتی ہے۔ اقبال نے
مانتھس پر اس انداز سے تنقید نہیں کی اور نہ ہی اس کے مخالفین کی آراء کے حوالے
دیے، صرف ایک موقع پر سپنسر کا نام لیا مگر یہ کہہ کر بات ختم کر دی کہ تحقیق علم انقضا
کے ہتھیار کی سمجھ میں نہیں آ سکتی؟

(ص ۲۰۲)

نقدِ اقبال کا تجزیاتی مطالعہ

اقبال کے نام کو اقبالیات میں تبدیل ہونے میں کتنا عرصہ لگا یہ واضح کرنا تو بہت مشکل ہے لیکن آج اس اصطلاح سے ہم تجلّیے مانوس ہیں جس طرح سے اس نے عصری تنقید میں ایک جداگانہ شعبہ کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور اس میں جس کثرت سے لکھا گیا اور کھاجا رہا ہے، اس سے تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم نیم جہنم سے اقبال اور اقبالیات سے آشنا چلے آ رہے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہمیشہ ایسا نہ ہو گا۔

گو اقبال نے بطور خاص کبھی شاعروں میں جانے کی ضرورت محسوس نہ کی تھی۔ لیکن اب یہ ثابت ہے کہ زمانہ طالب علمی ہی کے دوران بحیثیت ایک نوہین شاعر کے نوجوان اقبال کی شہرت لاہور کے علمی حلقوں میں بونے گل کی طرح پھیلی جا رہی تھی۔ اقبال کی شہرت کو پہلے پنجاب اور پھر برصغیر میں پھیلانے میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ جلسوں اور مفرن نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ گو اقبال پیشہ ور شاعروں کی مانند شاعرہ مشاعرہ جا کر داؤد نور نے کے دھندے سے آواز اٹھتے۔ لیکن قوی

خدمات کی بنا پر انہوں نے انجمن کے جلسوں کے لیے نہ صرف ہمیشہ نہیں لکھیں بلکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں جیسے شکوہ، جواب شکوہ، انجمن کیسے لکھی گئیں۔ اپریل ۱۹۰۷ء میں سر عبدالقادر نے لاہور سے مخزن "کا اجرا کیا تو اس کے پہلے شمارے میں ہمارے طبع کی "بانگ درا" کے دیباچے میں سر عبدالقادر نے لکھا ہے کہ اقبال اس نظم سے مطمئن تھے۔ اور نظر ثانی کی خاطر اس کی اشاعت منظور نہ تھی لیکن انہوں نے باہر اور وہ نظم حاصل کی اور چھپنے پر بے حد پسند کی گئی۔ یوں مخزن "کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ لکھنا قرار پایا،

بیسویں صدی کے اوائل میں لکھی جانے والی تنقیدی تحریروں کے ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس عہد میں حالی، شبلی، داغ، امیر مینائی اور اکبر الہ آبادی ایسے شعراء بتقدیر حیات تھے اور اقبال ان کے مقابلے میں یقیناً جونیئر شاعر تھے۔ داغ کے تو خیر وہ شاگرد تھے لیکن امیر مینائی کا بھی احترام کرتے تھے۔

بقول اقبال :

عجیب شے ہے صنم خانہ امیر، اقبال ؛
میں بت پرست ہوں مگر کبھی کہیں نہیں ہونے

حالی سے تو اقبال کو بے حد عقیدت معلوم ہوتی ہے۔ چنانچہ انجمنِ عملیتِ اسلام کے جلسے میں حالی کا کلام سنانے سے پیشتر جو فی البدیہہ رباعی پڑھی اس کا ایک ایک لفظ عقیدت کے جذبے سے سرشار تھے :

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی ؛

معمورے حق سے ہے جسامِ حالی ؛

میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا،

جاری ہے مرے لب پر کلامِ حالی ؛

ان حالات میں اور ایسے اساتذہ کی موجودگی میں اقبال ایسے جو نیر شاعر مرتبی جلدی
 کہنے کا آغاز بذاتِ خود بہت اہم ہے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال پر نظمیں کہنے کا سلسلہ بھی
 شروع ہو چکا تھا۔ چنانچہ "مخزن" (اگست ۱۹۰۶ء) میں نضائے برشگال اور پر دنیسر
 اقبال کے عنوان سے سرور جہاں آبادی کی نظم ملتی ہے۔ "مخزن" (اگست ۱۹۰۸ء) میں
 اقبال کی لندن سے واپسی پر کلماتِ مسرت "مخزن" (ستمبر ۱۹۰۸ء) میں
 حامد حسن قادری کی نظم خیر مقدم ملتی ہے۔ بالفاظِ دیگر نسبتاً کم عمری اور کم کہنے کے
 باوجود بھی یورپ سے واپسی تک اقبال ملک کے اپنی حلقوں کے لیے اتنی قدر اور
 شخصیت بن چکے تھے کہ وطن واپسی پر منظوم خیر مقدم کیا جاتا ہے۔

اقبال پر سب سے پہلا باضابطہ تنقیدی مقالہ کس نے قلم بند کیا۔ اس کے بارے
 میں تو اب وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ البتہ یہ ہے کہ تین نقاری سے بڑھتی ہوئی شہرت
 کے باعث وہ جلد ہی مرکزِ نقد بن گئے ہوں گے لیکن اتنا یقینی ہے کہ اسراخودی...
 کے بعد سے وہ مرکزِ نقد کے ساتھ ساتھ نکتہ چینی اور نزاع کا باعث
 بھی بن گئے۔ یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ اقبال اسراخودی سے قبل بھی نکتہ چینی کا مرکز
 بنے تھے۔ لیکن یہ نکتہ چینی علمی یا ادبی نوعیت کے برعکس اہل زبان کے ان جارحانہ
 مضامین کی صورت میں تھی، جن میں اقبال کی زبان و بیان کی حقیقتی (اور مغرور) انداز
 انقلابی نشانہ دہی کی گئی تھی۔

شاید یہ بات دور کی محسوس ہو مگر میں محسوس کرتا ہوں کہ اقبالیات کے ابتدائی
 نقوش کے سراخ میں ہم باضابطہ مقالات سے قطع نظر ان مختصر تعارفی نوٹس تک
 جا سکتے ہیں جو سر محمد القادر نے "مخزن" میں اقبال کی بعض نظموں کے ساتھ لکھے
 نمایاں پیش ہیں :

طلبائے علی گڑھ کالج کے نام

”مسکلام اقبال علی گڑھ میں ہمیشہ مقبول ہے۔ اور شوق سے پڑھا جاتا رہا ہے مگر پیام اقبال جو ہم آج شائع کرتے ہیں، نہایت ہی غور سے پڑھے جانے کے لائق ہے طلبائے علی گڑھ کو خصوصیت سے مخاطب کرنے کی یہ وجہ ہے کہ مسلمانان ہند کی آئندہ امیدیں بہت کچھ ان سے وابستہ ہیں ورنہ سب پڑھے لکھے نوجوان اس درد مندانه مشورے کے مخاطب ہو سکتے ہیں۔ جو حضرت اقبال نے ان چند اشعار کے جامع الفاظ اور بیخ اشارات میں انہیں دیا ہے؟

(”مخزن“، مئی ۱۹۰۴ء)

عبدالقادر کے نام

”اُس نغم کو ہدیہ ناظروں کرتے ہوئے مجھے اس بات سے شرم آتی ہے کہ ایسی نغم اور ایسے خیالات کا مخاطب مجھے بنایا گیا ہے۔ اور ایسے بلند اراووں میں مجھے شریک کیا گیا ہے۔ سوائے اس کے کہ دل اپنے دلنوازی کی محبت کا شکر یہ ادا کرے اور میں یہ دعا مانگوں کہ خدا حضرت اقبال کے اراووں میں برکت دے اور اگر میرے نصیب میں کوئی حد ملک کی لکھی ہے تو مجھے بھی اس کی توفیق عطا فرمائے کوئی جواب اس خط کا مجھ سے بن نہیں پڑتا۔ خصوصاً جب جناب اقبال کے اشعار آب و بار کے مقابل اپنی مندر کی تشکی اور بے مائیگی پر نظر رکھتا ہوں؟

(”مخزن“، دسمبر ۱۹۰۸ء)

۱۔ اسی ضمن میں مزید نوٹس ملاحظہ ہوں۔ قطعہ ”مخزن“ مئی ۱۹۱۱ء کو ”مخزن“ جون ۱۹۱۱ء میں

یہ اور اسی نوع کے دیگر تعارفی نوٹس بننا ہر سیدھے سادے ہیں۔ ان میں نہ تو کوئی تنقیدی نقطہ نظر ملتا ہے بلکہ انما از تحسین بھی جذباتی سا ہے لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اینٹ اینٹ مل کر مریخ اشان قصر کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ چنانچہ آج اقبالیات میں مقالات کا جو گراں قدر ذخیرہ ملتا ہے۔ اس کی اساس اگر اسی طرح کی سیدھی سادی باتوں پر استوار ملے تو باعثِ تعب تو ہو سکتا ہے ناممکنات میں سے نہیں !

اقبالیات کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر یہ اساسی امر ملحوظ رکھنا لازم ہے کہ ۱۹۰۱ء تک ابھی اردو تنقید گھٹنوں کے بل چل رہی تھی مولانا الطاف حسین حالیؒ کے مقدمہ شعر و شاعریؒ (سلسلہ اشاعت : ۸۹۳ء) سے اگر جدید تنقید کا آغاز کیا جائے تو انیسویں صدی کے اختتام تک اردو میں جدید تنقید کی عمر محض سات سال بنتی ہے۔ حالیؒ کے علاوہ اس دور میں علامہ شبلی نعمانیؒ اور مولانا محمد حسین آزادؒ کی صورت میں دو اور بھی قداور نقاد ملتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کی تنقید بھی مزاج اور لب و لہجہ کے اعتبار سے جدید نہیں قرار دی جاسکتی، گو یہ دونوں آزاد کم اور شبلی زیادہ، انگریزی ناقدین اور مفکرین کے اسماء اور آراء استعمال کرتے ہیں لیکن یہ کیونکہ ان کے تنقیدی مزاج کا عنصر نہیں اس لیے ان کی حیثیت مستحاری ہوئی اشیائے تخرین سے زیادہ نہیں۔ ان کے پہلو پر پہلونا قدین کی ایک اور نسل بھی ابھر رہی تھی، جنہیں مغربی ادبیات سے واقفیت بھی تھی اور جو ان بزرگوں کے مقابلہ میں اگر زیادہ نہیں تو کم بھی نہیں تحلیل نظر رکھتے تھے اس ضمن میں مہدی افادیؒ اور ان کے بعد املاو امام اختر کا نام لیا جاسکتا ہے لیکن ان کی شخصیت اور تحریروں کے اردو ادب و نقد پر اثرات اتنے گہرے نہ تھے کہ انہیں رجحان ساز قرار دیا جاسکتا ہو ان کے بعد مولوی عبدالحقؒ، عبد الرحمن بنوریؒ

وحید الدین سلیم، عہد الماحد و سیا آبادی اور نیاز فتح پوری آتے ہیں، چنانچہ موجودہ صدی کی دوسری اور تیسری دہائی تک ان ہی کا سکھ جانا رہا پھر ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند ادب کی تحریک کے ذریعے تنقید میں مارکسی نقطہ نظر نے فروغ پایا، لیکن یہ انگ داستان ہے، اسی طرح ۱۹۲۰ء کے بعد سے نفسیاتی انداز نقد کے سراغ بھی مل جاتے ہیں جو ۱۹۳۰ء کے بعد میراجی کی تنقید میں باقاعدہ طوطے نمودیر ہوئے، لیکن یہ بھی ایک انگ بحث ہے، نفسیاتی اور مارکسی انداز نظر سے قطع نظر کر کے جب بحیثیت مجموعی ان ناقدین کا جائزہ میں تو اپنی تحقیقی صلاحیتوں (مولوی عبدالحق)، عالمی ادبیات سے تقابلی مطالعے (عبدالرحمن بجنوری)، گہرے لسانی شعور (وحید الدین سلیم)، فلسفے کے رہے ہوئے مذاق (عہد الماحد و سیا آبادی)، اور تحریر میں حسن کلامی و نیاز فتح پوری)، کے باوجود جہاں تک ان حضرات کی ناقذانہ بصیرت کا تعلق قوانین میں سے کوئی بھی حالی تک نہیں پہنچ پایا، ہر چند کہ اہم اور غیر اہم نام و نیلے نقد میں فاضل ہو رہے تھے، اور حسب دستور گو تنقیدی کتب کم چھپ رہی تھیں، لیکن اس عہد کے ادبی حرائد میں تنقیدی مقالات چھپتے رہتے تھے اور سنجیدہ قارئین کی صورت میں تنقید ایسی خشک چیز سے دلچسپی لینے والا ایک طبقہ ابھر رہا تھا۔

یہ ہے وہ تناظر جس میں اقبالیات کے اولین نقوش کا جائزہ لینا ہو گا اس ضمن میں یہ اہم نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ گواقبال اپنے بعض معاصرین کے مقابلے میں خاصے جوئیر تھے۔ لیکن یہ جوئیر ہونا صرف عمر کے لحاظ سے تھا، کلام اقبال میں فکر کی جو گہرائی ملتی ہے۔ ان کا ادبی نشین اسلوب اس سونے پر پہاگے کا کام کرتا ہے اور وہ شاعری میں اقبال کی لے ایک نیا آہنگ کے کراتی ہے تو فلسفہ ہماری فکری تاریخ کا ایک نیا موڑ ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ جلد ہی زمانے کو احساس ہو گیا کہ اقبال کی صورت میں اردو شاعری کو ایسا منفرد شاعر مل رہا ہے جو اپنی تخلیقی شخصیت کے

ہو قلموں اٹھارے سے اردو قلم کو وہ رنست بننے لگا کہ نہ صرف یہ کہ اس کے تمام نئی مکانات
 سکون کی منطقی انتہا تک پہنچا دے گا۔ بلکہ اپنی زندگی ہی میں کلاسیک کا درجہ اختیار
 کر جائے گا۔ اگر ریاضی کے اصولوں کے مطابق بات کریں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتھن کا فکری
 ارتقاء جیومیٹرککل یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کے انداز پر تھا۔ چنانچہ اردو ادب کے گراف
 پر اس کے فکری ارتقاء کی قوس نہایت اعتدال کے ساتھ اپنا عمودی سفر جاری رکھتی ہے۔
 لیکن اس کے مقابلے میں تنقید کی فکری سطح اتنی بلند نہ تھی، چنانچہ اصولی مباحث میں
 وہ مدوں حالی کے نقطہ پر رک رہی جس کے نتیجے میں اس کی ترقی عموداً کے برعکس انشائیاتی
 ہے بلکہ کبھی کبھی تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ قوس ٹوٹ کر ایک ہی نقطے پر گھڑی کی سوئی
 کی طرح الجھ چکی ہے گویا اقبال کے فکری ارتقاء کے برعکس تنقید کی ترقی ریاضیاتی
 یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے انداز پر تھی۔ اقبال کی فکری بلندی اور تنقید کی ہموار سطح میں تبد
 کا نتیجہ یہ نکلا کہ قلیل مدت میں اقبال نے تو فکری بلندی کو چھو لیا، مگر تنقید ابھی
 انہیں اونچاں گرو سفر میں نگ رہی، یہ تبد بہت اہم ہے کہ اس سے تنقید کی عمودی صورت
 حال سمجھنے کے ساتھ ساتھ اقبالیات کا مطالعہ زیادہ بہتر خطوط پر ہو سکتا ہے۔ آج
 اقبالیات کی ذیل میں آنے والی تحریروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر جہاں آراء میں فروغ و
 تفریط کا احساس ہوتا ہے۔ وہاں تنقیدی مسائل میں بھی یکسانیت کا فقدان نظر آتا
 ہے۔ اگر ایک انتہا پر کالج نوٹس قسم کی تحریریں ملتی ہیں، تو دوسری طرف فکری گہرائی
 میں ڈوبا تجزیاتی انداز نظر بھی ہے۔ لیکن ہمیشہ مجموعی اقبالیات پر محض تشریحی اور
 توضیحی تحریروں کا غلبہ نظر آتا ہے جس کا نتیجہ ٹکڑا و تفراد کی صورت میں رونما ہوا
 کریوں محسوس ہوتا ہے گویا ٹکڑا اقبال چند فارمولوں کا نام ہے، شاید اسی لیے ہر شخص
 اپنی دانست میں نقد اقبال کا حق ادا کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتا بلکہ وقتاً فوقتاً
 یہ حق ادا بھی کرتا رہتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ ذہین قاری یہ سوچنے پر

میسور ہو کر حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا اس کی وجہ نہ تو ناقدین کی کم علمی ہے نہ سہل انگاری اور نہ عدم خلوص..... بلکہ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ اردو تنقید اپنی ترقی کی سست رفتاری کے باعث انکراقبال کے ارتقائی مراحل کو ساتھ دینے کی اہل نہیں۔ ہر چند کہ ادب میں تنقید کا تخلیق قسم کا کوئی ونگل نہیں ہوتا کہ دونوں میں سے کسی ایک کا چاروں شانے چٹ کر نا لازم ہو، گو ایسے ناقدین بھی مل جاتے ہیں جو تنقید کو ایک طرح کی پنچہ آزمائی سمجھتے ہوئے تخلیق کے حوالے سے تخلیق کار کو ناک آؤٹ کرنے کی دھن میں لگے رہتے ہیں۔ لیکن تنقید کا یہ انداز متوازن نہیں۔ لہذا ایسی تنقیدی کاوش قابل قدر تنقید نہیں بن سکتی۔ تاہم اس امر پر یقیناً نشاندہ دیا جاسکتا ہے کہ اقبال پر کبھی گئی بیشتر تنقیدی تحریروں کی مانند تنقید محض شاعر کی تشریح کر دینے اور مصروف ناقدین یا مخری منکرین کے خوب صورت حوالوں کو مضمون میں ڈیکوریشن پیس کی طرح سجانے کا نام بھی نہیں۔ تنقید اور تخلیق دراصل دو ارفع ذہنوں کا مقابل ہونا ہے۔ اگر تنقید اقبال کے الفاظ میں کم عیار ہو تو وہ تخلیق سے مبہوت اور مسحوری ہو کر اس کی رفعتوں میں گم ہو جاتی ہے، نتیجتاً وہ اپنا بننے کے برعکس خود راستہ بھول جاتی ہے۔ یوں نقاد کی شخصیت تخلیق کار کی شخصیت سے دب جاتی ہے۔ وہ خود کو اس عظیم اشان عمارت کے سامنے محسوس کرتا ہے جس کی بلند دیواریں اس کی ہمت کو دھاتی ہیں، دروازہ کشکشا نے کا وہ خود میں حوصلہ نہیں پاتا۔ چنانچہ عالم حیرت میں وہ اسے ہکتا رہتا ہے۔ اور بالآخر صرف باہر کا حوالہ بنا کر فارغ ہو جاتا ہے۔ اقبال کے ناقدین کی اکثریت کا یہی حال نظر آتا ہے وہ اقبال کے فلسفہ سے یوں مسحور ہوتے ہیں کہ شاعر کی تشریح سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتے۔ اس کا عمومی باعث اردو تنقید کی کم مائیگی ہے تو خصوصی باعث خود نقادوں کی کم مائیگی!

یہ درست ہے کہ تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔ لیکن تخلیق کا فکری مرتبہ متعین کرنے میں تنقید خود بھی تخلیق کا مرتبہ پاسکتی ہے بالکل اسی طرح جیسے اصول سازی سے تنقید فلسفے کی ہم پایہ ہو جاتی ہے۔ دیگر شعراء پر کی گئی تنقیدوں کا اقبال پر کی گئی تنقیدوں سے تعابلی مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو تنقید واقعی اقبال کی فکری بلندی کو چھونے میں ناکام رہی ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اردو تنقید کا فلسفیانہ شعور برائے نام ہے۔ کم از کم اقبال کی حد تک تو اس کا عدم اور وجود دونوں ہل رہے ہیں۔ جب کہ اقبال کا سارا کلام و راصل فلسفہ ہے۔ اسی لیے ہمارے ناقدین کلاسیکی شعراء کے مقابلے میں اقبال کے ہاتھوں مات کھا گئے۔

نقد اقبال میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ اقبال پر اولین مقالات میں زیادہ تر زبان و بیان پر اعتراضات کیے گئے۔ اس کی بڑی وجہ بھی یہی تھی کہ اقبال کے فکری ماحولات تک پہنچنا ہر ایک کے بس کی بات نہ تھی، جب کہ زبان و بیان کی غلطیاں دریافت کرنا بہت آسان ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال پر اہل زبان نے ”تذکیر و تانیث“ محاورات اور اسی نوع کے جو اعتراضات کیے تھے۔ انہیں ایک ابھرتے پنجابی شاعر سے اہل زبان کا لسانی تعصب قرار دینے کے برعکس میں یہ سمجھتا ہوں کہ ان کے ادبی شعور اور تنقیدی حس نے جن روایات میں پرورش پائی تھی۔ ان میں زبان و بیان سے بڑھ کر اور کسی کی اہمیت نہ تھی۔ اس تنقیدی رویے کی اساس فکر کے برعکس عروض پر تھی، جذبہ کے برعکس الفاظ پر تھی، جس کے نتیجے میں اس تنقید میں حسنِ اولیٰ الجملہ میں لباوہ تھا۔ جو کلام کے تمام عیوب چھپا دیتا تھا۔ اقبال کی غلطیاں نکال کر وہ اپنے تنقیدی رویے سے خلوص کا اظہار کر رہے تھے۔ اقبال نے ان معترضین کو جو جواب دیا اور ملاحظہ ہو مقالات ”اقبال“، ”مرتبہ“، ”عہد الواعد“ معنی ۱، اس سے اگرچہ یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال شعر کے فنی لوازم سے ناواقف نہ تھے۔ لیکن اقبال نے جن مقاصد خاص کے

یہ شاعری شروع کی تھی، ان کی بنا پر وہ شعوری طور پر حسن الفاظ کی طرف متوجہ نہ تھے، چنانچہ بقول اقبال،

شعر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں میرا دہلی نصب العین
تفاو کے، دہلی نصب العین سے مختلف ہے۔ میرے کلام میں شعریت
ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس
زمانے کے شعراء میں میرا شمار ہو؟

اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ
۱۰ اکتوبر ۱۹۱۹ء کے ایک مکتوب میں یوں لکھا:

شاعری میں ٹیڑھے چڑیچیت لٹریچر کے کہیں میرا مطیع نظر نہیں رہا کہ فن کی
باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ
خیالات میں انقلاب پیدا ہوا اور بس! اس بات کو مد نظر رکھ کر، جن
خیالات کو مفید سمجھتا ہوں، ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں کیا
عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں، اس واسطے کہ آرٹ
(فن) غایت درجہ کی جانسکا ہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات
میں میرے لیے ممکن نہیں۔^{۱۵}

(۲)

اقبال نے کہا تھا:

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں!

۱۵۔ مکتوب مرقوم ۱۳ جنوری ۱۹۲۰ء اقبال نامہ "مرتبہ" شیخ عطاء اللہ قصود ص ۱۵۴

۱۶۔ "اقبال نامہ" حصہ اول، ص ۱۰۸

اور واقعی اس میں تسخّر نہیں، واللہ نہیں ہے، بحیثیت ایک انسان بلکہ بحیثیت ایک مرد اقبال کیا تھے، ان کی شخصیت کی اساس کن نفسیاتی خطوط پر استوار تھی، وہ کون سے تخلیقی محرکات تھے، جنہوں نے اردو شاعری کے مسلمات سے انحراف پر مجبور کیا اور وہ کون سے عوامل تھے، جنہوں نے ماویت کی دنیا میں مرد قلندر اور عملی ہونے کے باوجود وریش بنائے رکھا اور ان سب پر مستزاد اس امر کا تجزیہ بھی لازم ہے کہ وہ کون سا فنی منصب تھا، جس نے اقبال کو محض ایک شاعر کی جذباتی سطح سے بلند کر کے حکیم الامت کے رفیع منصب پر فائز کر کے اشعار کو چرخ راہ بنایا تو فکر کو ملت کے لیے راہنما تیار۔ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات ابتدائی ہیں، لیکن اقبال فہمی میں ان کی اساسی حیثیت کو کسی طرح سے بھی جھٹلانا ممکن نہ ہوگا۔ لیکن اقبالیات کے تجزیاتی مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اقبال شاعر، اقبال فلسفی، اقبال شیعہ، اقبال اسلام اور عاشق رسول اقبال مرید رمی، اقبال مخالف عقل، اقبال دشمن مغربی تہذیب وغیرہ کچھ عنوانات نے دائمی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اور ان پر دل کھول کر خامد فرسائی بھی ہوئی، لیکن اقبال مرد میں کسی نے بھی دلچسپی لینے کی ضرورت محسوس نہ کی، اور اب تو یہ احساس ہوتا ہے گویا اقبال شخص اور اقبال حکیم الامت کو دو جداگانہ ہوا پند خانوں میں رکھا گیا ہے۔ اس طرح کے کر ایک پر دوسرے کے وجود کی پرچھائیں بھی نہ ڈھرنے پائے۔ لیکن جس طرح قلب کو نظر سے جدا کرنا ممکن نہیں، اسی طرح شخص سے شاعر کو منقطع نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ہماری تنقید میں بالعموم اور اقبال شناسی میں بالخصوص یہی خامی نظر آتی ہے۔ یہ نگاہ بے حدام ہے کہ اسی نے اقبالیات سے وابستہ ذہنی، فکری اور جذباتی سانچوں کی تشکیل کی، اقبالیات میں جو ایک خاص نوع کی جھلک کا احساس ہوتا ہے، اور بیشتر مضامین کے مطالعے کے بعد جو یہ احساس ہوتا ہے گویا انہیں پہلے ہی کہیں پڑ چکے ہیں تو اس کی وجہ بھی مرد اور مفکر میں روا رکھے گئے اسی قبیلین کے

بعد میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ یورپ میں تخلیق اور تخلیق کار کو کبھی بھی یوں الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا، ان کی حقیقت پسندی کے علاوہ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہاں تنقید کے بیشتر مباحث میں نفسیات سے امداد لینے کا قوی رجحان موجود ہے۔ یہ درست ہے کہ وہاں کے تمام نقاد نفسیاتی نقاد نہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ ہماری مانند وہ لوگ نفسیات سے الرجک بھی نہیں ہیں۔ نفسیات یا تحلیل نفس اتنی خفّہ نک نہیں کہ ہم ڈر کر ان سے آنکھیں بند کر لیں۔ تخلیق کار کے ذہن کے یہاں خانوں سے پھوٹنے والی کرن تخلیق ہے جو شخصیت کے تمام رنگوں سے روشن ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل پر اسرار اور ناقابلِ فہم ہی ہیں لیکن اتنے طے ہے کہ یہ تخلیقی عمل شخصیت کی نفسی اساس سے وابستہ ہوتا ہے۔ شخصیت کے لاشعوری محرکات اس میں رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ تخلیق کی صورت میں یہ شخصیت کو جو شرویتا ہے۔ اس کی نفسیاتی ہیئت جدا گانہ اور منفرد ہوتی ہے۔ نقاد تخلیق کار کے حوالے سے تحلیل کو سمجھتا ہے تو تخلیق کار کی نفسی ساخت میں تخلیق کی نئی جہات بھی دریافت کرتا ہے۔ الغرض! تخلیق اور تخلیق کار کو ملانے والے پہل کا نام نفسیات ہے، بیچ میں لاشعور کے بھنوراؤ نفسی عوامل کے گہرے پانی ہی کیوں نہ ہوں لیکن نفسیات کے مضبوط اور محفوظ پہلو پر سے نقاد ان سب سے بالا ہوتا ہے، مگر ہماری تنقید نفسیات سے محروم رہی، جس کا یہ نتیجہ نکلا کہ مرد و اقبال پر مفکر اقبال چھا گیا۔ اور یہ اقبالیات کا بہت بڑا نقصان ہے ہمارے اپنے عہد کا ہونے کے باوجود ہم اقبال کی شخصیت سے تیراؤر غائب اتنے بھی واقف نہ ہوں!

(۳)

”بانگ درا“ کے دیباچے میں سر عبدالقادر نے اقبال کی شاعری کے جو اوار مقرر کیے تھے۔ اب بھی انہیں تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن ابھی تک کسی نے اقبالیات کے

ادوارِ مقدمہ کرنے کی کوشش نہ کی، حالانکہ اقبالیات کی عمر کو کوئی پون صدی بنتی ہے جو تنقید کی کل عمر یعنی حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت (۱۹۳۷ء) سے صرف سات برس کم ہے۔ میرے خیال میں اقبالیات کے تین دور بن سکتے ہیں :

(۱) ابتدا سے لے کر ۱۹۴۰ء تک یعنی لاہور میں قرارِ پاکستان کی منظوری تک ۔

(۲) ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۷ء یعنی قیام پاکستان تک اور

(۳) ۱۹۴۷ء سے اب تک یعنی قیام پاکستان کا زمانہ۔

ان ادوار کے ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ پہلا دور ۱۹۴۰ء کی بجائے اقبال کے سال وفات تک یعنی ۱۹۳۸ء پر لا کر ختم کیا جاسکتا تھا اور شاید باوی انظر میں یہ درست بھی محسوس ہو، لیکن میرا استدلال یہ ہے کہ اقبال نے قومی نظئیں بلکہ کرجس قلی شعور کا مظاہرہ کیا تھا وہ قائدِ اعظم کے ساتھ مل کر سیاسی جدوجہد اور پھر الہ آباد کے خطبہ صدارت میں تصورِ پاکستان کی پیش کش کی صورت میں بلاخر نقطہ عروج کو پہنچتا ہے۔ یوں ۱۹۴۰ء میں قرارِ پاکستان کی منظوری گویا اقبال کے تصور کو حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے پہلا عملی قدم تھی۔ ۱۹۳۸ء میں انتقال سے گوا اقبال کا کلام اور پیغام مکمل ہو چکا تھا لیکن اس پیغام کے اثرات نہ ختم ہوئے تھے۔ لہذا ۱۹۴۰ء میں ان اثرات کو قرارِ پاکستان کی صورت میں ایک نقطہ پر مرکوز کر دیا گیا۔ اس لیے اقبالیات کا دورِ اول ۱۹۴۰ء تک ہونا چاہیئے۔

دوسرا دور حصولِ پاکستان کے ساتھ پر آشوب برسوں پر محیط ہے۔ لہذا بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر پاکستان کے ساتھ ساتھ اقبال کا نام بھی آتا رہا خالص فکر سی اور تنقیدی مقالات کے ساتھ ساتھ اقبال کے سیاسی تصورات کا تجزیاتی مطالعہ دوسرے دور کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے۔

تیسرا دور اقبال کے خواب کی تعبیر پاکستان سے متعلق ہے۔ بطور قومی شاعر گزشتہ تیس برسوں میں اقبال پر بہت کام ہوا ہے۔ اب ان کے نام سے اردو رسائل چل رہے ہیں، اور جزائریہ طبع ہو رہے، یوم اقبال سیکاری طور پر منایا جاتا ہے۔ اور پاکستان میں جرائد اور اخبارات کے لاتعداد اقبال نمبر نکل چکے ہیں۔

اقبالیات کے دواول کا جائزہ لینے پر یہ ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوب عام ہیں، وہی دواول میں بھی پسندیدہ تھے، اور فکر اقبال کے جن گوشوں کو آج کے ناقدین اپنی دانست میں پہلی مرتبہ اجاگر کر رہے ہیں، ان میں سے بیشتر موضوعات کا اقبال کی زندگی ہی میں بیشتر لکھنے والے احاطہ کر چکے تھے، چند مقالات کے عنوانات سے اس امر کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

- | | | |
|--------------------|--------------------------------|------------------------|
| ۱۔ مرزا سلطان احمد | حضرت اقبال کا طرزِ جدید | مخزن اگست ۱۹۱۲ء |
| ۲۔ سر عبدالقادر | رموزِ بے خودی | ستمبر ۱۹۱۵ء |
| ۳۔ عشق | عشق کا مفہوم قدیم و جدید اقبال | راوی نمبر ۶۲ ۱۹۱۶ء |
| ۴۔ ذکیہ احمد | ہمارا قومی شاعر: اقبال | عالمگیر خاص نمبر ۱۹۳۲ء |
| ۵۔ کفایت علی | اقبال و طبیعتِ بینِ اسلامِ مزم | ادبی دنیا اکتوبر ۱۹۳۲ء |
| ۶۔ شیخ اکبر علی | اقبال کی شاعری میں آرٹ کا تصور | ادبی دنیا جون ۱۹۳۴ء |
| ۷۔ چندو دھری مہرین | اسرارِ خودی | سمایہ مئی ۱۹۳۶ء |

۸۔ ارشاد حسین بٹاتی اقبال اردو کا بہترین شاعر ہمایوں

جولائی ۱۹۳۶ء

۹۔ جگن ناتھ آزاد اقبال کی منظر نگاری ہمایوں

مئی ۱۹۳۶ء

۱۰۔ آل احمد صدیقی سرور جہریل مشرق سہیل ۱۹۳۶ء

۱۹۳۶ء میں نیرنگ خیال نے جو گراں قدر اقبال نمبر نکالا۔ اس کے مقالات اس

فہرست میں شامل نہیں کیے گئے۔ یوں بھی یہ فہرست مکمل نہیں۔ صرف بعض موضوعات

کی قدامت کا اندازہ کرنا مقصود تھا۔ یہ درست ہے کہ بعد کے ناقدین نے نسبتاً زیادہ

وسیع مطالعے کی بنیاد پر مزید نکتہ طرائیاں کہیں۔ لیکن ان سے دوباروں کی بنیادیں

کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی بلکہ اس دور میں کچھ گئے بعض مقالات تو اب بھی

سدا بہار ہیں۔ کیا ۱۹۳۸ء تک کچھ گئے ان مقالات کی اہمیت کم ہو سکتی ہے؟

۱۔ خلیفہ عبدالکبیر اقبال حالات اور شاعری

۲۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اقبال اور سیاسیات

۳۔ ڈاکٹر یوسف حسن خاں اقبال کا تصور حیات

۴۔ ڈاکٹر رضی الدین صدیقی اقبال کا پیام حیات

۵۔ سید سلیمان ندوی رموز بے خودی

۶۔ چرخ حسن حسرت اقبال کا فلسفہ سخت کوشی

۷۔ نور الحسن ہاشمی اقبال کا نوجوان

۸۔ عبدالرحمن بجنوری مثنویات اقبال

۹۔ رشید احمد صدیقی پیام اقبال

۱۰۔ حمید احمد خاں اقبال کا شاعرانہ ارتقاء

۱۱۔ عزیز احمد اقبال کی شاعری میں حسن و شوق کا عنصر

۱۲۔ آل احمد سرور اقبال اور اس کے مکتب پر

۱۳۔ محی الدین قادری زور اقبال کا اشعار و شاعری پر

۱۴۔ نذیر نیازی تشکیل جدید اہلیات اسلامیہ

۱۵۔ قاضی عبدالغفار پیام اقبال

۱۶۔ ممتاز حسن اقبال کی شاعری پر قیام یو پ کے اثرات

۱۷۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم علامہ اقبال کی شاعری

۱۸۔ ملک راج آنند اقبال کی شاعری

۱۹۔ محمد محمود زباں خاں ڈاکٹر اقبال کی اردو

۲۰۔ اویس اے آبادی علامہ اقبال اور فلسفہ تصوف

ان منتشر مقالات کی فہرست سے قطع نظر موضوعات کی درجہ بندی سے بھی یہ

عیان ہو جاتا ہے کہ اب اقبالیات کے لیے اس سب سے بڑے بیشتر موضوعات اقبال

کی زندگی ہی میں مقبول ہو چکے تھے۔ چنانچہ فلسفہ، تصوف، اسلام، خودی، تصورات،

شاعرانہ پیغام، تصور ادب، وطنیت، تصور عورت، سیاست، تصور زمان و مکان،

زبان کے حسن و قبح کی جانچ، انفرادی کتب کا مطالعہ غرض کہ کون سا ایسا موضوع ہے

جس پر اقبالیات کے دورِ اول میں نہ لکھا گیا۔ یہ درست ہے کہ دورِ اول کی بعض تحریریں

کی آج تنقیدی اہمیت نہ ہوگی۔ لیکن جہاں تک ان کی تاریخی اہمیت کا تعلق ہے تو

اردو تنقید میں بالعموم اور اقبالیات میں بالخصوص ان کی حیثیت کم نہیں ہو سکتی

کہ آنے والے ناقدین کے لیے یہ جادہ تراش تھے۔

اقبال اور ہمارے فکری مٹے

یہ کون غنڈل خواں ہے پرسوز و نشاط انگیز
اندیشہ دانا کو کرتا ہے جنوں آمینہ

وہ صرف راز کو مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبیل دے تو کہوں

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدہ صفحات میں

یہ تین اشعارِ فکرِ اقبال کی جن جہات کے عکاس ہیں، ان میں اندیشہ دانا کی جنوں آمیزی اور پھر جنوں کا حرفِ راز سکھانا کو اساسی اہمیت حاصل ہے اور اس جنوں پر مبنی دانائی سے جب علامہ کی غزل پر سوز و نشاط انگیز ہوئی تو حریمِ ذات

سے شعور اٹھا اور بہت کدۂ صفات میں غلطہ ڈالے الا ماں بلند ہوا ۔

علامہ اقبال کی یہ ایک بہت اہم خصوصیت ہے کہ اگرچہ انہوں نے مختلف اوقات میں انداز بدل بدل کر اپنی شاعری اور اس سے وابستہ خصوصی مقاصد پر روشنی ڈالی، لیکن ہمارے قدیم اساتذہ کی مانند تعلی سے کام نہ لیا، تعلی اور تعلی پسند شاعر کی اپنی ایک مخصوص نفسیات ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں رنگیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے، لیکن علامہ نے جس قومی فلسفے، ملی تصورات اور جن مذہبی افکار کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر رکھا تھا اور بحیثیت مجموعی جوان کلاونی نصب العین تھا اس سے وابستہ فکری اور فنی تقاضوں کی تعلی سے وابستہ سطحی جذباتیت سے ہم ہنگی نہ ہو سکتی تھی۔ یہ امر نفسیاتی و پس کا حامل ہے کہ اپنے استاد و آغ کی مانند اقبال نے تو زبان وانی کا بھی دعویٰ نہ کیا۔

نہ زبان کوئی غزل کی، نہ زبان سے آشنا میں

کوئی دلکشا صد ہو، اجمعی ہو یا کہ تازی !

اقبال ایسے شاعر کے لیے زبان وانی کی کوئی اہمیت نہ ہو سکتی تھی کہ انہوں نے کبھی بھی خود کو روایتی معنوں میں نہ تو شاعر سمجھا اور نہ کبھی معاصر شعراء کی پیروی میں شامل ہونے کی خواہش کی، ہر چند کہ لسانی شعور اور شاعری کے فنی ماسن سے آگاہی میں وہ کسی سے کم نہ تھے۔

علامہ بنیادی طور پر فلاسفر تھے اور قوم کو بھی انہوں نے فلسفہ ہی دیا زندگی سمجھنے کا فلسفہ، زندگی پر کھنے کا فلسفہ اور زندگی بسر کرنے کا فلسفہ، لیکن اپنے فلسفیانہ

لہ ۔ اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ

ہندوستان میں دھوم ہماری زبان کی ہے

افکار کی ترسیل میں بھی علامہ کارویہ نہ زبان سے آشنائیں سے مشابہہ نظر آتا ہے اس لیے بہت کچھ نگہ چڑھ کر اور مشرق و مغرب کے فلسفیانہ دہشتانوں پر عبور کے باوجود بھی علامہ نے جس طرح مولانا رومی کے سامنے زمانے تلخیز کیا۔ انہیں پیروی کہا اور خود کو مرید ہندی..... تو اس میں بھی ایک خاص طرح کی کسرتی پائی جاتی ہے یہی نہیں بلکہ یکیشیت مجموعی علامہ کارویہ کچھ اس شعر کی مانند محسوس ہوتا ہے۔

پڑھ لیے میں نے علوم شرق و مغرب

روح میں باقی ہے اب تک درو و کرب

اس پر مرید ہندی کو پیروی جو جواب دیتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال اور رومی کے فکری رابطہ کی اساس مہیا کرتا ہے:

دست ہر نا اہل بیمار ت گند

سوئے ماوراکہ تیمارت گند

علامہ کی یہ مشہور نظم پیرو مرید جہاں عصر حاضر اور اس کے انسان کے روحانی اور فکری مسائل کے بارے میں حکیمانہ نکات اور فکری بصیرت کے موتیوں کی ایک قطری کی مانند ہے وہاں مرید ہندی اور پیروی کے مکالمات سے یہ نظم افلاطون کے مکالمات کی یاد دلاتی ہے، جن میں سقراط قعر دانش کے بندہ کیجے داکرتا ہے۔ یہ نظم اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ فکری اقبال کا فکری انگیز خلاصہ ایک ایک دودوا شاعر کی صورت میں رومی کی زبان سے ادا کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ علم حاضر، دور حاضر، یورپ جہاد، حسن مغرب، طالب علم، دین و وطن کی آویزش، سرآرم و غایت آدم، باطن کی عنایت، بیدارئی قلب، راز قیامت، خودی، بے خودی، استکلام ملت، دنیا سے تعلق اور دل سے تعلق، علم و حرکت، خلوت و جلوت اور اہل وطن کی تیر و روزی۔

علم و حکمت کا کون سا ایسا نکتہ ہے اور فلسفہ اقبال کا کون سا ایسا تصور ہے جس کے بارے میں رومی کی زبان سے نکتہ آخری نہ کرائی گئی ہو۔ اس لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ اگر کسی ایک نظم میں فکر اقبال کی تمام توجہات کے بارے میں اشارات کا مطالعہ کرنا ہو تو پیر و مرید سے بہتر مثال پیش کرنی ممکن نہ ہوگی۔ پیر و مرید نے رشد و ہدایت کے جس سلسلہ کا آغاز نظم میں کیا وہ جاوید نامہ میں اپنی منطق انتہا کو پہنچاتا ہے۔ ”جاوید نامہ“ فکر اقبال کے ارتقائی مراحل میں جہاں نکتہ شروع کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہاں مولانا رومی سے فکری ربط بھی بلندی کی انتہائی حدود کو چھوتا محسوس ہوتا ہے۔ علامہ اقبال نے ”پیر و مرید“ مولانا رومی کی فکری معیت میں نفیم تربیت اور ادراک حیات کی جس فلسفیانہ مہم کا آغاز کیا۔ ”جاوید نامہ“ میں سیر افلاک کی صورت میں وہ تکمیل پا جاتی ہے۔ ”پیر و مرید“ میں جن مسائل پر ایک ایک دودو اشعار کی صورت میں مجمل نگرینے اشارات کیے گئے ہیں۔ ”جاوید نامہ“ میں مختلف افلاک پر عظیم عالمی شخصیات سے گفتگو کی صورت میں تفصیلات بہم پہنچائی گئی ہیں۔ تاہم بعض اوقات (بائنصوص ابتدائی حصوں میں)، ایک مصرع میں جس فن کا نام چابکدستی سے رموز حیات کی گرہ کشائی کی گئی ہے یہ اقبال ہی سے مخصوص ہے۔ اس ضمن میں رومی اور جہاں دوست کے مکالمات بہت درست مثال کی حیثیت رکھتے ہیں :

گفت مرگ عقل ؟ گفتم ترک فکر	گفت مرگ قلب ؟ گفتم ترک ذکر
گفت تن ؟ گفتم کہ زاوا از گردہ	گفت جہاں ؟ گفتم کہ رمز لا الہ
گفت آدم ؟ گفتم زاسرار دوست	گفت عالم ؟ گفتم زخود و برہوت
گفت این علم و ہنر ؟ گفتم کہ پوست	گفت جہت چہیت ؟ گفتم بے دوست
گفت دین عامیاں ؟ گفتم شنید	گفت دین عارفان ؟ گفتم کہ دید

از کلام لذت جاننش نسرود

نکتہ ہائے دانشیں برمن کشود،

واضح ہے کہ ان اشعار میں وہی نکات ہیں جن پر پیر و مرید میں گفتگو ہو چکی ہے۔
 جاوید نامہ میں علامہ نے جن شخصیات کے حوالے سے زندگی کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی
 ڈالی، وہ یہ ہیں،

گھوٹم، زرتشت، طاسطائی، جمال الدین افغانی، سید علیم پاشا، مہدی ستوانی،
 حلاج، غالب، قرۃ العین طاہرہ، نطشے، سید علی ہمدانی، ملا طاہر غنی کاشمیری، شاہ
 ہمدان، بہتری ہری، تاور شاہ، اہللی، شیو سلطان، ان کے پہلو پر پہلو وہ
 شخصیات بھی ملتی ہیں جن کی زندگی کے سبھی پہلوؤں سے اقبال نے پہلوئیاں
 حاصل کیا ہے۔ مثلاً ابو جہل، فرعون، ابلیس وغیرہ۔

فلسفہ اقبال میں مختلف فکری ماخذات کے باوجود ہم گفتگو ہوتی رہتی
 ہے۔ اور اقبال شناسوں نے اس ضمن میں مشرق و مغرب کے کئی اہم اور معروف
 شخصیات کے اسماء بھی گنوائے ہیں۔ لیکن جاوید نامہ کا اگر اس نکتہ نظر سے تجزیاتی
 مطالعہ کیا جائے کہ اس میں جن شخصیات سے اقبال ملے، ان سے گفتگو کی اور ان
 سے کچھ حاصل کیا وہ سب کی سب ایسی ہیں جنہوں نے کسی نہ کسی طور پر اپنے
 عصر کو یوں متاثر کیا کہ آئے وائے اودار کے لیے بھی ایک خاص نوع کی علامت بن
 گئیں۔ اس پر مستزاد ان کی زندگی اور فکر و نظریات میں ایسے تصورات کی موجودگی
 جو کسی نہ کسی لحاظ سے اقبال کے لیے بھی اثر انگیزی کی صلاحیت رکھتے تھے۔ یوں
 دیکھیں تو جاوید نامہ کی بیشتر شخصیات اپنے مخصوص اندازِ زیست اور شعائرِ حیات
 کی بنا پر نہ صرف یہ کہ اقبال کے لیے باعث کشش ثابت ہوتی ہیں، بلکہ فکرِ اقبال
 کے تشکیل عناصر کی تفہیم کے لیے بنیاد بھی مہیا کرتی ہیں۔ حتیٰ کہ منفی خصائص

کے باوجود اعلیٰ میں بھی جاوید نامہ کی مانند اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص کردار
 اوکرتا نظر آتا ہے (اقبال نے جاوید نامہ میں اسے خواجہ اہل فراق قرار دیا ہے) یہ درست
 ہے کہ اقبال نے مشرق و مغرب کی جن شخصیات سے کچھ نہ کچھ اثرات اخذ کیے، وہ
 سب کی سب جاوید نامہ میں موجود نہیں ہیں لیکن جاوید نامہ میں عظیم شخصیات
 کی جو گلیکسی ملتی ہے، اور ان سے اقبال نے جن رموز کی گرہ کشائی کرائی ہے اگر ان سب
 کا دیگر کتب میں پیش کیے گئے تصورات سے تقابلی مطالعہ کیا جائے تو مضمون خیز نتائج
 برآمد ہوں گے۔

(۲)

فکرِ اقبال کے اس تناظر میں اپنے فکری رویوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر محسوس
 ہوتا ہے کہ اقبال فکر کی جن بندیوں پر تھے، قوم میں بحیثیت مجموعی وہاں تک رسائی
 کی سکت نہیں تھی، اس نکتہ کی صراحت سے قبل اس امر کا تعین لازم ہے کہ ہمارے
 فکری رویوں کی اساس کن امور پر استوار رہی ہے۔

برصغیر کی تاریخ میں باعموم اور مسلمانوں کی سیاسی اور اس سے جنم لینے والی
 تہذیبی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کا انقلاب بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ یہ وہ سال تھا،
 جبہ برصغیر میں صدیوں پر ایک دور کا اختتام ہی نہ ہوا بلکہ اس سے وابستہ تہذیب و
 تمدن، فکر و فن اور شعروادبیات کی پرکھ کے معیار بھی تبدیل ہو گئے، معایر
 کی یہ تبدیلی محض طرزِ بود و ماند کی حد تک نہ تھی کہ اس کی روشنی میں نہ صرف ماضی
 کو مسترد کیا جا رہا تھا بلکہ حال میں ان تبدیلیوں کا پرچار کیا جا رہا تھا، جنہوں نے
 برصغیر کے مسلمانوں کو کلیتہاً تبدیل کر دیا تھا، اس عہد کے فکری رویوں کی عظمت
 سرسید احمد خاں کی شخصیت بتاتی ہے۔ سرسید اور ان کی تحریک خراسانی تھی، اس
 زمانے میں بھی اور ایک صدی گزر جانے کے بعد آج بھی ان پر سب سے بڑا

اعتراض یہ ہے کہ وہ مسلمانوں کو محض مسلمان نہ دیکھنا چاہتے تھے بلکہ انہیں متحد بنانا چاہتے تھے۔ انہیں بے دین، نیچری، ملحد، موقوف پرست، انگریزوں کا آلہ کار، جاہ پرست اور ذاتی نام و نمود کا طلب گار، سب کچھ کہا گیا۔ لیکن آج جبکہ نزاعات کی گرد پیشہ چکی ہے اور شدید جذبات کے غیض و غضب کے طوفان تھم چکے ہیں تو ان کی شخصیت پر نگاہ بازگشت ڈالنے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ..... یہ تو آشکار کچھ اس مرد مسلمان میں نہیں!

سرسید کی تحریک کی بنیاد انگریزی اور اس کے حوالے سے مغرب سے نگری استفادہ کے اس تصور پر استوار تھی جو آج متروک ہے۔ مگر اس زمانہ میں اپنے اپنے مخصوص نقطہ نظر کے بموجب یہ طہرانہ، باغیانہ اور ترقی پسندانہ محسوس ہوتا تھا۔ سرسید کی تحریک اصلاحی تحریک تھی چنانچہ انہوں نے اپنے رفیقوں جیسے عالی کشمیل، آزاد، نذیر احمد کی امداد سے مذہب، تعلیم، ادب اور سماج میں اصلاح کی ایک لہر دوڑادی۔ اس کے خلاف رد عمل بھی کم شدید نہ تھا۔ چنانچہ اکبر الہ آبادی کی طنزیہ شاعری اس رد عمل کی نمایاں ترین مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔

سرسید پر گو بہت سے اعتراضات کیے جاسکتے ہیں لیکن اس امر کی صداقت مسلم کہ یہ سرسید اور ان کی تحریک ہی تھی جس نے برصغیر کے مسلمانوں پر انگریزی کے دروازے کھول کر انہیں مغرب سے بہت کچھ حاصل کرنے کا موقع دیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات نے برصغیر میں جس متوسط طبقہ کو جنم دیا، اس کی مخصوص ضروریات کی تکمیل اس سے بطریق احسن ہو جاتی تھی۔ اس طبقہ نے بعد ازاں ادیب، سیاست دان اور معلم مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ حصول پاکستان کی جنگ کے لیے سپاہی بھی فراہم کیے۔ لیکن اپنی تمام تر توانائی نئے خیالات اور اصلاح پسندی کے دجوبہ تحریک بنیادی طور پر حال کی تحریک تھی اور ان کے تمام تصورات کی بنیاد صرف اس

امر پر تھی کہ انگریزوں کی حکومت اب ایک نئے شدہ معاملہ ہے اور اسے اصل حقیقت کے علو پر تسلیم کرنے ہی میں مسلمانوں کی فلاح اور بہبود کا لازماً منہر ہے۔ چنانچہ سرسید حالی اور آزاد وغیرہ نے اس کا پرچار کیا، یوں کہنے کو یہ مقصد پسندی کی تحریک تھی اب یہ دوسری بات ہے کہ بعد کے حالات نے اس مقصد پسندی کی بنیاد دجے حالی کے اس مصرع سے واضح کیا جاسکتا ہے، چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی کو غلط کر دیا، اس صدی کے آغاز میں جب اقبال کا تخلیقی شعور نکھر رہا تھا، اور ایک نروش کلام شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت کا آغاز ہو چکا تھا تو برصغیر میں سرسید، حالی، اور شبلی کی صورت میں اس تحریک کی توانا ترین شخصیات بھی موجود تھیں، اور اکبر الہ آبادی کی صورت میں ردعمل کی تمنی بھی! اقبال ایسے مقصد پسند شاعر کے لیے مثبت اور منفی کی صورت میں یہ قوی متناطیس تھیں، ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پر واند آتا ہے، لیکن اقبال محض پرواند نہ تھا اگر اسے کسی چیز سے تشبیہ دینی ہی ہے تو اقبال کے اپنے ہی الفاظ میں کہ یک شب تاب کہنا یا دو بہتر ہو گا جو نہ صرف اپنی روشنی کا خود منبع ہی ہے بلکہ دوسروں کی راہنمائی بھی کرتا ہے۔

برصغیر کے نگری رویوں میں گو پہلے مقصد پسندی ایک زیریں بہر کی صورت میں موجود رہی مگر سرسید کی تحریک نے اسے پہلی مرتبہ ادب و فن میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے قومی احیاء اور ملی سر بلندی کے لیے اس سے کام لیا۔ سرسید کے ردعمل میں اکبر الہ آبادی بھی اپنے طنزیہ اشعار کی صورت میں ایک اور نوع کی مقصدیت کا اظہار کر رہے تھے۔ سرسید اور اکبر دونوں کو انگریزوں اور ان کے اثرات سے مثبت اور منفی کے باوجود بنیادی قسم کی دلچسپی تھی، اس لیے دونوں کی مقصدیت ایک تصویر کے دو رخوں ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

اس صدی کے آغاز تک یہ سب میلانات واضح صورت اختیار کر چکے تھے، اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے سرسید، حالی اور اکبر الہ آبادی کے مخصوص طور پر متاثر ہونے کے باوجود انگریزوں اور انگریزیت سے وابستہ اشیاء اور افکار و تصورات کو چند انہیت نہ دی، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ انہوں نے ان سب کو ہدف تنقید بنایا اس مخالفت میں ان کا انداز اکبر الہ آبادی کی مانند نہ تو چند باتیت میں رنگا ہوا ملتا ہے اور نہ ہی انہوں نے لباس اور اشیاء پر منحوس کی صورت میں محض سطحی امور تک خود کو محدود رکھا۔ فلسفہ نے اقبال کو جو فکری توانائی بخشی تھی، اس کی بنا پر ان میں وہ تعمیل ذہن اور تجزیاتی نگاہ پیدا ہو گئی کہ وہ اشیاء و قوعات اور افکار و تصورات کے داخلی تضادات کو دیکھ سکتے تھے۔ یوں اقبال کے فکری رویوں کی صورت میں برصغیر میں مقصدیت کی دوسری مگر بے حد قوی

۱۔ ملاحظہ ہو نظم "سید کی لوحِ تربت"

۲۔ حالی پر ایک جلسہ میں اقبال نے رباعی فی البدیہہ بھی تھی،

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی معروضے حق سے ہے جامِ حالی

میں کشورِ شعر کا نہی ہوں گویا جاری ہے مرے اب پہ کلامِ حالی

مزید ملاحظہ ہو یہ نظم "شبلی و حالی"

۳۔ اکبر الہ آبادی کو ایک خط میں یہ لکھا :

تیں آپ کو اس نگاہ سے دیکھتا ہوں جس نگاہ سے کوئی مرید اپنے پر

کو دیکھے۔ اور وہی عقیدت و اہمیت اپنے دل میں رکھتا ہوں خدا کرے وہ

وقت جلد آئے کہ مجھے آپ سے شرفِ نیاز حاصل ہو اور میں اپنے دل کو چیر کر

آپ کے سامنے رکھ دوں : (اقبال نامہ مرتبہ شیخ عطار اللہ، جلد دوم، ص ۱۲۲)

ہر موجزن نظر آتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ سرسید کی مانند اقبال نے اپنے رفقاء کی امداد سے کوئی تحریک شروع کی، لیکن افکار کی توانائی اور فلسفہ زبانت کے استحکام کا یہ عالم ہے کہ اقبال اپنے وجود میں نہ صرف خود ایک ترکیب بنے، بلکہ ایسی ترکیب جس کے افکار کی توانائی آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ ان تصورات میں آتی ہیں راہنمائی کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور ان کے نظریات میں آج بھی مشعل راہ بننے کی جوت ہے۔

(۳)

اوماس سے ہم اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں کہ آج اقبال کی تخلیقی زندگی کی پون صدی کے بعد ان کے انتقال کے، ہم برس بعد اور پاکستان کی تیس سالہ زندگی کے بعد ہمارے نگری رویے علامہ کے نگری رویوں سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں؟ ان سے کتنی روشنی مستعار لی اور قومی زندگی کے شجر میں ان سے کس حد تک متاثری پیدا ہوئی ہے۔

نکرا اور اس سے جنم لینے والے مخصوص رویوں، ہی خلا میں پیدا نہیں ہو جاتے، لیکن یہ بھی ہے کہ پائیں باغ کی کیاری میں من پسند پھولوں کی مانند انہیں لگایا بھی نہیں جاسکتا، ہر چند کہ بقدر ہمت اوست بھی ان پھولوں سے ڈرائینگ روم کی تزئین کی کوشش کرتے ہیں، جن کے اپنے آئینہ میں پھول نہیں کھلتے وہ خرید کر لے آتے ہیں۔ دوسروں سے مانگ لیتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ نہ ہو سکے تو دوا کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے ہاں چمچ کے پھولوں سے لے کر ادب، کلمہ، تصورات و تخیلات سب کچھ وافر مقدار میں دوا کر لیا جا رہا ہے۔ اور یہ سب کچھ علامہ کے اس شمر کی موجودگی میں کیا جا رہا ہے۔

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی کس بھی رسانی

فرد کی مانند افراد اور پھر ان سے جنم لینے والے معاشرہ اور ان معاشرہوں سے تشکیل پانے والی قوم کو اپنا ایک مخصوص اسلوب حیات ہوتا ہے جو بیشتر امور میں اجتماعی نفسیات سے رنگ افروز ہوتا ہے۔ جس طرح اپنے مخصوص دلائقی میلانات نسل خصائص اور شخصیت کے انفرادی رجحانات کی بنیاد پر فرد میں مخصوص نوعیت کے نفسیاتی ابھار و خم دیتے ہیں۔ اسی طرح اپنے اجتماعی شعور میں ایک قوم بھی نمود ہی کی مانند مخصوص نفسی میلانات کی حامل نظر آتی ہے۔ جب ہم پاکستانی، بھارتی، چینی یا امریکی کو بطور ایک علامت استعمال کرتے ہیں۔ اور ان ہی کی روشنی میں تعریف یا مذمت کرتے ہیں، یہ دراصل اس اجتماعی نفسیات کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے۔

اس نقطہ نظر سے اپنی قوم کا تعز یا قی مطالبہ کرنے پر چند مخصوص نفسی میلانات کی اساس دریافت کرنی مشکل نہ ہوگی جن میں غالباً فرگسٹ کو سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس فرگسٹ نے ہم میں ایک خاص نوع کی جذباتیت پیدا کی ہے ایسی جذباتیت جس کا غاری، سیاسی تعلقات کے انداز سے لے کر قومی سیاست کے آشوب تک کئی جہات پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس فرگسٹ کے اہم ترین مظاہر میں سے مذہب کے بارے میں ہمارے رویہ نے عجب پر تضاد صورت حال کو جنم دیا ہے، ایک طرف ہمارا یہ پختہ عقیدہ ہے کہ دین اسلام ہی برحق، عظیم اور آفاقی ہے لیکن دوسری طرف خدا کے ساتھ ہمارا تعلق مجتہد ہے ایسا ہے جو شرارت، بدتمیزی اور حکم عدولی کا پناہ جان برحق سمجھتا ہے اور اپنی شخصیت کے اظہار کا طریقہ بھی اچھپکھپ میسوی عقیدہ کی مانند اسلام میں خدا باپ کے روپ میں نہیں دیکھا جاتا، اور نہ ہی بائبل کی مانند قرآن مجید میں "ORIGINAL SIN" ایسا ایک تصور موجود ہے۔ اس ضمن میں ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ جب اسلام کی اپنے گھریں بات ہو تو ہم حریر و پرنیاں اور جوئے فخر خواں ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس صورت

حالات میں ہم تیز و تند رہتے ہیں، اور ریاتوں کے دل جس سے دھل جائیں وہ طوفان! اس اجتماعی طرز احساس کا انفرادی پیکر ہمیں ملا کے وجود میں نظر آتا ہے۔ اور پاکستان غالباً دنیا کا واحد ملک ہے، جہاں ملائیت بطور ایک ادارہ قائم اور فعال ہے کبھی اس معاملہ میں افغانستان بہت بڑھا ہوا تھا، لیکن خدا کا شکر ہے کہ اس وقت میدان ہمارے ہاتھ میں ہے۔

جہاں تک اسلام کا تعلق ہے تو ہم مسلمانوں کا اس کے بارے میں ہمیشہ سیدہ جذباتی رویہ رہا ہے جس کی تسکین کے لیے قوی سطح پر کسی ایک شخصیت کو بطور ایک علامت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بطور ایک "SCAPEGOAT" چن کر اس کی دل کھول کر مذمت کی جاتی ہے، چنانچہ سرسید سے لے کر غلام احمد پرویز تک ایسی کئی شخصیات مل جاتی ہیں، اس نوع کی مذمت سے جو نفس آسودگی حاصل ہوتی ہے، جس طرح گناہ گار وجود کا کیکھار س ہوتا ہے اور آلودہ رہنے کے باوجود جس طرح اپنی تطہیر ہوتی ہے، اس کی نفسیاتی اہمیت اتنی واضح ہے کہ اسے بطور خاص جاگ کرنے کی ضرورت نہیں، اس ضمن میں علامہ اقبال کے بارے میں جس رویہ کا اظہار کیا گیا، اس کا نفسیاتی مطالعہ عبرت انگیز ہی نہیں بلکہ ہماری قوم کی تضادات سے پر نفسیات پر ایک نئے زاویہ سے روشنی بھی ڈالتا ہے، اقبال کی زندگی میں شکوہ ایسی نفلوں، ملائیت کی مذمت، تصوف پر اعتراضات اور حافظ کی نکتہ چینی کی بناء پر عام مسلمانوں نے باعوموم انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا، خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی نے تو مذہب کے نام پر اختلافات میں شائستگی کو ملحوظ رکھا مگر ملانے حسب عادت دین کو مہلک ہتھیار بناتے ہوئے اقبال کی تکفیر کر ڈالی، اس کے برعکس ان دنوں اقبال کو صاحب کرامت ولی کا درجہ دیا گیا ہے اور ان کے نام کے ساتھ رحمتہ اللہ علیہ ہونے اور لکھنے والوں کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا

جا رہا ہے۔ پہلے اقبال کی مخالفت میں مذہبی جنون کا اظہار کیا جاتا تھا مگر اب ان کے حوالہ سے مبالغہ آمیز مذہبی جذباتیت کی تسکین کی جا رہی ہے۔

ہمارے فکری رویوں کی تشکیل اور جذباتی ساخت میں مذہب بے حد اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس لیے مذہب اور اس کے حوالہ سے اقبال کے بارے میں ایسا جانی رویوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا۔ یہ مطالعہ بھل اور صرف چنداں شائعات تک محدود ہے مگر اس سے وابستہ جزئیات میں کافی سے زیادہ تنوع ملتا ہے ایسی جزئیات جو درخت کی جڑوں کی مانند دوڑ تک نیچے اترتی گئی ہیں۔

(۴)

یہ اقبال کے افکار کی گہرائی اور ان کی شاعری کی کشش تھی کہ نہ صرف اقبال کو جلد ہی ملک گیر شہرت حاصل ہو گئی بلکہ ان کے افکار و تصورات کے مطالعات اور تشریحات میں ناقدین کی کئی نسلوں نے اپنی بہترین صلاحیتیں وقف کی ہیں اور اب نکلواقبال کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ ہو جس پر ناقدین نے خامہ فرسائی شک ہو۔ لیکن اس کے باوجود بسا اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا، اپنے اقبال شناسوں کی بیشتر تحریریں پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ نکلواقبال ایک طلسمی قلعہ ہے جس میں معافی کی سہل پہل ہی مقید ہے، مگر اس قلعہ میں داخلہ کے لیے جس اسم اعظم کی ضرورت ہے، شہزادہ اسے بھول چکا ہے۔ اور اب وہ ادھر ادھر کے منتر چڑھ کر اپنی خفت مٹا رہا ہے۔ چنانچہ ہندو وازوں کے پیچھے معافی کی سہل پہل ہی اپنے مقصد پر نوجہ کٹاں ہے۔

کسی بھی قوم کے اجتماعی فکری رویوں کی عکاسی اس کی تخلیقات اور اسے تخلیقات کی ترجمان تنقید سے ہوا کرتی ہے۔ اپنی تمام تر بدقلونیوں کے باوجود ایک مخصوص عصر کی تخلیقی کاوشوں میں قوم کی سائیکلی اپنے مخصوص اور منفرد

انڈیز میں جلوہ گرہا کرتی ہے تخلیق وہ "PERSONA" ہے جس سے انسانی شخصیت اپنے لیے گھونگھٹ کا انتخاب کرتی ہے۔ اور تنقید دو لبہا کا وہ دستِ مشاق ہے جو اس گھونگھٹ میں بچھی دہن کے خدو و خال کے حسن کی تحسین کرتا ہے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں تخلیق جو ما تنقید قسم کے رنگ کا تصور ملتا ہے جو غلط ہے کرتا و کا کام تخلیق کار کو چاروں شانے چت کرنا نہیں۔ اور نہ ہی وہ تخلیق کار کو اپنی برتری کے ننگ گراں تلے پینا چاہتا ہے۔ تخلیق اور تنقید کا حال تو دو لبہا دہن کا ہے جس طرح ہنگام وصل کسی کی فتح ہوتی اور نہ کسی کی شکست۔ بالکل اسی طرح تخلیق اور تنقید میں ہوتا ہے حسن معانی اس رابطہ کا ثمر ہے جو ہم و فراست اور انسانی کی نعمتیں عطا کرتا ہے۔ اگر اس استعارہ کو جاری رکھا جائے تو پھر یہ کہنا پڑتا ہے کہ کھرا تباہ وہ دہن ہے جو ابھی ہمک مشاق ہاتھوں والے محبوب کے انتظار میں گھونگھٹ میں چھپی بیٹھی ہے۔ بے شمار دل والے آتے ہیں لیکن دہن کے حسن کی تاب نہیں لاپاتے۔ یوں عرض مدعا کیے بغیر ہی بے نیل و مرام رخصت ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں کیونکہ گھونگھٹ اٹھانے والے اصل خدو و خال دیکھنے سے محروم رہے۔ ایسے نارسانی کی نفٹ شانے کو دہن اور اس کے حسن کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہیں اور اس انڈیز گویا لذت وصل سے صرف وہی بہرہ یاب ہو سکے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ دہن سونی ہیج پر منتظر ہے۔ اب تک ہیج کے چول نہ مرجھائے تو یہ اس کے اپنے وجود کی تازگی کی بنا پر ہے۔ اب تک اگر اس کے حسن میں مسکور کن کشش ہے تو یہ اس کی اپنی شخصیت کی داخل توانائی کے باعث ہے۔

میں استعارہ میں دو رنگ نکل گیا۔ لیکن کھرا تباہ اب تک نارسانی کو ریاضیات انداز میں بھی با آسانی واضح کیا جاسکتا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی کی مقدمہ شعر و شاعری سے جدید اردو تنقید کا آغاز کیا جاتا ہے۔ یہ مقدمہ اعرین طبع ہوتی

تھی گویا اس صدی کے آغاز میں اردو تنقید اور اس کے حوالہ سے جن امور کی ترقیاتی
 کی جا سکتی ہے ان کی عمر کل سات برس بنتی تھی۔ اس صدی کے آغاز سے اقبال کی
 شاعری کا نہ صرف باقاعدہ طور پر آغاز ہو چکا تھا بلکہ وہ ۱۹۰۰ء میں اپنی مشہور نظم "ایتم"
 لکھ چکے تھے۔ اگلے دس برسوں میں اقبال ملک گیر شہرت حاصل کر چکے تھے، ۱۹۱۵ء
 میں "اسرارِ خودی" طبع ہوئی اور ۱۹۲۰ء میں "پرونیسز نکلسن" نے اس کا ترجمہ لندن سے
 شائع کیا جس سے پہلی مرتبہ اہل مغرب، مشرق کے اس مفکر سے متعارف ہوئے
 چنانچہ اقبال کے اولین مبصروں میں ہرلڈ ریڈ اور ای۔ ایم۔ فاسٹر ایسے معروف ناقدین
 تھے۔ بالفاظ دیگر اقبال بیس سال میں قومی سے بین الاقوامی حیثیت اختیار کر گئے یہی
 حیثیت جس میں آنے والے زمانے نے پختگی ہی پیدا کی، اور اس میں مزید اضافہ
 بھی کیا، لیکن ۱۹۲۰ء میں اردو تنقید کس مقام پر کھڑی تھی؟ ابھی وہ محض لفظی
 بحثوں، عرضی مناقشوں اور ایسے ہی دیگر ٹیکنیکل مسائل میں الجھی تھی۔ اس کے
 پاس سائنٹیفک تصورات نہ تھے، لہذا تنقید تجزیہ و تحلیل سے نا آشنا تھی، ایسی
 تنقید کی حد کمال محض مسائل گننانے تک محدود ہوتی تھی۔ چنانچہ محاسن کلامِ غائب
 کی صورت میں اس تنقید نے نکتہ عروج حاصل کر لیا یہ کتاب اس وقت چھپی جب
 مغرب کے دانشور اقبال کے نام سے واقف ہو چکے تھے، مائتس نے آبادی میں اضافے
 اور وسائل پیداوار میں تناسب کے لیے جو ریاضیاتی فارمولہ دیا تھا اسے اگر فکر
 اقبال کے ارتقاء اور اپنی تنقید پر منطبق کریں تو دلچسپ نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس
 صدی کے آغاز سے لے کر ۱۹۲۸ء تک فکرِ اقبال مسلسل ارتقاء پذیر رہا ہی نہیں
 بلکہ اس کی مقدار بھی بے حد تیز تھی اچنانچہ اسے "GEOMETRIC
 PROGRESSION" کے
 انداز پر ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ اور ہماری تنقید کا
 سفر "MATHEMATIC PROGRESSION" کے مطابق ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰

ہ کی رفتار سے جاری تھا۔ اس لیے علامہ اقبال ایک شہسوار کی مانند فکر کے جس راستے سے گزر بھی گئے ہمارے عقیدہ میں ہم گمراہ ہیں گم حیران و خیزاں اس سے بہت پیچھے نظر آتی ہے۔

جب تخلیق سے بلا واسطہ تعلق رکھنے والی تنقید کا یہ عالم ہے تو چھوٹی امور کا تذکرہ ہی بے کار ہے جہاں مدتوں سے کوئی حقیقی فلاسفر نہ پیدا ہوا ہو، جہاں کوئی مجتہد دین نہ ہوا اور جو ملائکہ طویل مدت سے کسی اویہ بھل صوفی کا منتظر ہو وہاں فکر اقبال سے کسب فیض کیسے ممکن تھا۔ اس لیے اقبال نے اپنی زندگی میں جو بات کہی تھی وہ آج اس کے پاکستان میں بھی اتنی ہی درست معلوم ہوتی ہے :

تین سو سال ہیں ہند کے میخانے بند اب مناسب ہے تو فیض ہو علم اے ساقی
مری مینائے غزل میں تھی دماسی باقی شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی
شیر مردوں سے ہوا ہمیشہ تحقیق تہی رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

عشق کی تیغ جگر دار اڑالی کس نے ؟

علم کے آئندہ میں خالی ہے نیام اے ساقی

ہم لوگ طبعا روایت پرست ہیں کہ یہ انداز ہماری سُست روی کے ساتھ مناسب رکھتا ہے۔ اس لیے ہم نئی لکیر بنانے کے مقابلہ میں لکیر کا فقیر بننا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کے ساتھ بھی یہاں یہی سلوک کیا گیا۔ ہم نے حسبِ عادت انہیں بھی ایک روایت میں جکے یوں سمجھے کہ ایک شاندار روایت میں تبدیل کر لیا ہے اور بس !

علامہ اقبال نے زندگی میں یہ کہا تھا :

مدت سے ہے آوارہ افلاک مرا فکر

کر دے اسے اپ چاند کے غاروں میں نظر بند

معلوم ہوتا ہے | خدا نے علامہ اقبال کی یہ دعا قبول کر لی | پہلا افکار
 کی نظر بندی کے لیے پاکستان سے بڑھ کر بہتر غار اور کہان دستیاب ہو
 سکتے تھے ؟

اقبال، مدروح عالم

”وہ شاعر کم عیار نہیں، جہاں منطق ناکام ہوتی ہے۔ وہاں اس کی شاعری ذہن کو جلا بخشتی اور قائل کرتی ہے۔ اس کا شاعرانہ پیغام محض ہندی مسلمانوں کے لیے نہیں ہے۔ بلکہ اس نے عالم اسلام کو مخاطب کیا۔ اس لیے وہ ہندوستانی زبانوں کی بجائے فارسی میں داد سخن دیتی ہے، انظار کے لیے فارسی کا انتخاب اس ہنر پرست و شاعر ہے کہ تعلیم یافتہ مسلمان فارسی زبان و ادب سے مالوس ہیں۔ فارسی زبان فلسفیانہ خیالات کے ابلاغ کے لیے موزوں بھی ہے، اور دلکش بھی، اقبال ایک پیغمبر کے روپ میں آتا ہے، اور اپنے زمانے کے ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں سے بھی مخاطب ہوتا ہے؟“

”من نوائے شاعرِ فردا ستم“

... پر دھیسرا۔ اے نکلن ۱۹۲۰ء

یہ بھی ہمارے شہنشاہانہ طرز حکومت کا ایک کرشمہ ہے کہ اقبال جیسا شاعر

جس کا نام گزشتہ دس برس سے اس کے ہم وطن مسلمانان ہند میں بچہ بچہ کی زبان پر ہے اس کے کلام کا ترجمہ اس قدر عرصہ کے بعد جا کر ہماری زبان میں ہو سکے ہندوؤں میں جو مرتبہ ٹیگور کو حاصل ہے، وہی مسلمانوں میں اقبال کو ہے اور زیادہ صحیح طور پر ہے۔ اس لیے کہ ٹیگور کو بنگال کے باہر اس وقت تک کسی نے نہ پڑھا، جب تک وہ یورپ جا کر نوبل پرائز نہ حاصل کر لائے بخلاف اس کے اقبال کی شہرت فلموری یورپ کی اعانت سے بالکل مستغنی ہے۔ لاہور، دہلی، علی گڑھ، دکن، بھوپال و حیدرآباد، سب اس کی ذہانت، نظروں، شاعرانہ عظمت کو تسلیم کر چکے ہیں کیا لندن بھی اس فتویٰ پر مہر تصدیق لگائے گا؟

..... ای۔ ایم۔ فارشر ۱۹۲۰ء

دشاعری میں ماہر الطبیعیاتی صدائقوں کے معیار پر اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی زندہ شاعر نظر آتا ہے جو کم عیار نہ ثابت ہوگا اور یہ بھی طے ہے کہ وہ ہمارے عقیدہ اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے میری مراد محمد اقبال سے ہے..... آج جب کہ ہمارے مقامی متشاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے قبتع میں کتے بیویوں اور ایسے ہی گمراہ موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایک ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں غفلان برپا کر دیا ہے؟

..... سر ہربرٹ ریڈ ۱۹۲۱ء

مغرب کے لیے جو اقبال کے مقصد کو ذہنی گرفت میں لینا چاہتے ہیں ضروری ہے کہ وہ یہ ادراک کریں کہ اقبال کے کلام میں ویسی ہی مہک ہے جو پیغمبر آسمان یا چون اصطفاؑ میں پائی جاتی ہے۔ ہم اہل مغرب بعض اوقات خیال

کرتے ہیں کہ مشرقی شاعر کو ضرور کس حد تک نرم گفتار اور جذباتی ہونا چاہیے گو اقبال مبہم اور ذہنی طور پر وجد و احساس ہوتا ہے، مگر ہمیں اس کی شرط سے سابقہ پڑے تو احساس ہوگا کہ اقبال کے کلام کا غالب حصہ تشدد و تیز ہے اس تندی سے ہمیں آشنا ہونا چاہیے، کیونکہ اس کی جڑیں سامی پیشین گوئی کی بے لگ شدت میں بیوست ہیں۔ اگر ایک مغربی عیسائی کی حیثیت سے اپنے آپ سے پوچھیں کہ کس مقام پر اقبال پر مجھ سے براہ راست مخاطب ہوتا ہے تو میرا جواب ہوگا کہ میں اسے واضح طور پر اور بے کم و کاست اس وقت سمجھ پاتی ہوں جب وہ مجھے آڑے ہاتھوں دیکھتے ہیں؟

..... ڈاکٹر شیلہ میکڈونلڈ ۱۹۶۶ء

اقبال کے عہد میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس جدوجہد کا آغاز کر رکھا تھا، اقبال کے انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق تھے۔ اقبال درحقیقت معاشرے میں واضح طبقاتی نظام کے خلاف عمل پیرا ہونے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دے رہا تھا۔ وہ طبقاتی نظام جو اپنی انحطاط پذیر صورت میں شرکی صورت اختیار کر چکا تھا، چنانچہ اس عہد کی مخصوص خدایات کی ہم نوائی کے برعکس اقبال نے نافرمانی، احتجاج حتیٰ کہ جارحیت کو بھی نوآبادیاتی نظام کے خلاف عملی جدوجہد میں شامل لوگوں کے لیے اعلیٰ اوصاف قرار دیا؟

..... ماریا سکتے پنیتیس ۱۹۷۷ء

بیدلے گرفت اقبالے رسید	بیدلاں رانوبت حلے رسید
قرن حاضر خاصہ اقبال گشت	واحد گز صد ہزاراں برگزشت
ہیکلے گشت از سخن گوئی بپا	گفت کل الصیدنی جوف الفرا
شاعران گشتند چیشے تار و مار	دیں مبارخو کرو کار صد سوار

ایں سلاے می فرستم سوئے یار

بے ریا تراز نسیم نو بہار

..... ملک اشعرا بہار (ایران)

عربی بیہوی مرو فصل زہرا رافتخار بروختہ واعتراز

کلمات تصنیف کل معنی سد یار الاسلام فی ایجاز

بصاحب القرآن خطت فقیہ تنہات التذریل والاہواز

فاقلز باد علی صنادق قدمی

نومی فی الہند از معانہ الہواز

..... ڈاکٹر عبدالوہاب غلام (مصر)

اقبال!

اقبال جس کے سامنے مشرق کی قسمت کا ستارا چمکا جس کا سینہ نور بخشی

سے روشن تھا۔

جنت کی ہوائیں جس کے رخساروں کو چومتی تھیں جس کے لبوں پر حکمت کے حقیق

مفتونم کی ترمی تھی نہ چادو نہ شراب نہ فخر اور آشکوک

اس کی نظروں ہند کی نئی نسلوں کے خواب مرتب کیے۔

ب اقبال معجز بیان ب اقبال

..... محمد زیتون (فلسطین)

..... کیا یہ ناقدین اور شعرا سچ بول رہے ہیں؟

ویسے ایک بات تو طے ہے کہ ان ناقدین کی آراء اور حدیث اشعار کے بعد اقبال

ممدوح عالم ”کہنا مبالغہ آمیز نہ ہوگا، سوال یہ ہے کہ علامہ اقبال کیسے ممدوح عالم

بنے؟ یہ سوال اس بنا پر اور بھی اہمیت اختیار کرتا ہے کہ قومی شاعر ہونے کے

باعث اس ملک میں اقبال کا پرچام نہیں، یہی نہیں بلکہ حکومت کی سرپرستی میں اقبال شناسی کے فروغ میں سرکاری ذرائع ابلاغ بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ملک کا پریس اور نشر و اشاعت کے دیگر ادارے بھی اس ضمن میں فعال کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس لیے اقبال ممدوح پاکستان تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن عالمی سطح پر یہ تحسین قابل توجہ بھی ہے اور منفی تجیز بھی! اس لیے کہ اقبال پر بھی دنیا قوت مند جو اعتراضات کیے جاتے رہے ہیں۔ ان کی بنا پر اپنی زندگی ہی میں اقبال کو کم نظر مسلمان، محدود اسلامی فہم کے حامل، تصوف نا آشنا، حافظ دشمن، ناشٹ مارکسٹ اور بیک وقت لینن اور مسولین کا پجاری تمرا دیا جاتا رہا۔ واضح رہے کہ متضاد نوعیت کے الزامات کسی ایک نقاد یا مکتبہ فکر کے حامل افراد کی جانب سے نہ لگائے گئے بلکہ مختلف اوقات میں مخصوص مقاصد کے تحت ایسا کیا جاتا رہا اور جب ضرورت یا مخصوص سیاسی مکتبہ کی بنا پر کبھی یہ الزامات بنے تو کبھی تو فخر امتیاز!

اقبال کو جن فکری محن ہوں کا مرتکب ٹھہرایا جاتا رہا ہے۔ وہ ایسے سنگین نہیں کہ شاعری کی شریعت میں قابل معافی نہ ہوں یا تجزیہ و تحلیل سے فکری سطح پر ان کے منطقی یا غیر منطقی ہونے کا طے نہ کیا جاسکتا ہو۔ اب منطقی نتیجہ یا فکری تحلیل کی تحلیل تو ہر ایک کے بس کا لوگ نہیں ہوتی۔ اس لیے اپنے سیاق و سباق سے اشعار کو الگ کر کے مخصوص وقتی ضروریات کے تحت ان کے حوالوں پر استوار مضامین کے نتیجہ میں فکر اقبال عجب مجموعہ تضاد نظر آنے لگا اور وزیر، ملا، سوشلسٹ قوم پرست، آزادی پسوں کے حامی اور مخالفین، مزدور، طالب علم، تھیر، الفرض، سبھی اقبال کے اشعار بطور سند لانے لگے۔ اس کے ساتھ ہی کبھی دے افسانہ میں اور کبھی واضح طور پر یہ سوال بھی کیا جاتا رہا ہے کہ کیا اقبال کے کلام میں آفاقییت ہے! پاکستان بننے کے بعد اقبال کے متذکرہ گناہ تو معاف کر دیے گئے اور ناقدین نے

اپنے اپنے طور پر ان سب کے بارے میں کچھ نہ کچھ جواہرات بھی مہیا کر دیے جن کی روشنی میں اقبال کے بیک وقت روحی، دینی، مارکس، نطشے اور سوسیالیستی سے متاثر ہونے کا معرصلہ کر بیگیا۔ لیکن آخری سوال ہے عداہم ہے کہ اقبال کی بین الاقوامی تحسین کا اس معاملے کے جواب سے براہ راست تعلق ہے۔

شمس الدین صدیقی نے اپنے مضمون اقبال کی آفاقیت کا مسئلہ میں اس رائے کا اظہار کیا ہے :-

اقبال کا سارا کلام چڑھنے کے بعد ایک سیدھی سادھی بات جو ایک عامی کی سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ انسان اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو پہچانے اور ان سے کام لے لے، خدا اور اس کے رسول سے عشق رکھے۔ اسلامی تعلیمات کی حرکی روح کو سمجھے اور اس پر عمل کرے تو وہ حقیقت میں خدا کا جانشین بن سکتا ہے۔ اور اپنی تقدیر کا آپ مالک بن سکتا ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ اقبال کے خصوصی سکالروں کے لیے مختص ہے۔ اس لیے فہم عام کا سوال نہیں اٹھانا چاہیے۔ اقبال کی آفاقیت اس مرکزی بات کو شاعرانہ طور پر پیش کرنے ہی میں پنہاں ہے نہ کہ فلسفیانہ نگاہ آفرینوں کے جواب میں۔ اقبال کے کلام کا وہی حصہ میری رائے میں آفاقی ہے جس میں فلسفیانہ نکتہ طریزیں نہیں ہیں کیونکہ اس کلام میں شعریت ہے وہی عام فہم بھی ہے اور اس میں عالمگیر اپیل بھی ہے۔“ ملے

اس استدلال کی اساس اس منطق مغالطہ پر استوار ہے کہ انہوں نے کلام اقبال میں معانی (فلسفہ)، اور اظہار (شعریت)، کو دو الگ الگ چیزیں بنا کر رکھ دیں اور ایک کو دوسرے سے منقطع کر کے ان کا مطالعہ کیا۔ بلکہ حقیقت اس کے برعکس ہے

اور جیسا کہ اقبال نے متعدد خطوط میں بار بار زور دے کر لکھا :

”میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا... فن شاعری سے بچے کوئی
دلچسپی نہیں دہی ہاں ! بعض مقاصد خاص رکھتا ہوں جن کے بیان
کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی روش سے میں نے نظم کا طریقہ
اختیار کر لیا ہے ورنہ“

ذہنی خیر ازاں مرد فرد دست

کہ برمن تہمت شعر و سخن بست“

اقبال جیسے اپنے بے تہمت سمجھتے ہیں مسلمین مہیق اس پر اقبال کی آفاقیت
کی اساس استوار کرتے ہیں یہی نہیں بلکہ اقبال کے بارے میں غیر ملکی ناقدین کے
مقالات سے بھی اس استدلال کی عملاً تکذیب ہو جاتی ہے کہ اگر اقبال کے کلام میں
آفاقیت نہ ہوتی، اگر ان کے افکار میں الاقوامی سوچ کے معانی نہ چھو سکتے اور اگر
ان کے تصورات میں عالمی دولت کے بے تیج بننے کی صلاحیت نہ ہوتی تو آج ہمیں
دنیا کے بیشتر ممالک میں اقبال پر کتابیں، مقالات اور تراجم نہ ملتے۔ آخر کیا وجہ ہے
کہ امریکہ، جاپان، روس، آسٹریلیا، برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، چیکو سلواکیہ سے
لے کر ایران، مصر، افغانستان، ترکی، مراکش، انڈونیشیا حتیٰ کہ سری لنکا تک میں نہ
صرف اقبال شناس ملتے ہیں، بلکہ کلام اقبال کے تراجم بھی دستیاب ہیں۔ اسلامی
ملکوں میں تو اقبال پسندی کی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے لیکن غیر اسلامی ممالک اور ان
سے بھی بڑھ کر اشتراکی ممالک کی اقبال کے فکر و تصورات میں دلچسپی لگایا جواز ہے؟
نظاہر ہے کہ اردو سے نابلدہ تمام ممالک اقبال کے شاعرانہ محاسن اور شعریت کے
گردیدہ تو ہونے سے رہے، شاید اسی لیے اٹلی کے پروفیسر جی. توچی (G. TUCCI)
نے اقبال پر اپنی تقریر میں اس امر پر زور دیا کہ :

ہم اٹالیوں سے متعارف کرانے کے لیے مشرق وسطیٰ و بعید کے اس
عظیم اٹالیوں انسٹی ٹیوٹ میں اس عظیم شاعر کی یاد منائی جائے جس کا
مقصد ہمارے ملک کے مہذب لوگوں کو مشرق کی روحانی روایات کی
آفاقی اقدار میں شریک کرنا ہے ؟

وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں :

"لہذا ہم اس عظیم شاعر کو خراج عقیدت پیش کرنے میں کسی طرح بھیجے
نہیں رہ سکتے جس کو شاید ہم دوسرے لوگوں سے زیادہ اچھی طرح سمجھ
سکتے ہیں اور جس کا زور دار پیغام صرف مہذب قوموں ہی کے لیے
نہیں بلکہ ان سب کے لیے بھی ہے جو ابھی تک انسانیت کی تقدیر سے
مایوس نہیں ہوئے ہیں ؟"

مراکش کے پروفیسر اے آئی۔ فہد نے اقبال کو "ہم گیر شہری" قرار دیتے
ہوئے لکھا :

"اقبال ایک ہم گیر شہری ہیں۔ آپ کی ہمدردیاں اتنی وسیع ہیں کہ
ان میں تمام دنیا کے انسان بلا امتیاز نسل و ملک سما جاتے ہیں، آپ
عظمت انسانی کے علمبردار ہیں، اس لیے اقبال کو مشرق و مغرب میں
یکجا عزت حاصل ہے ؟"

ان دونوں ناقدین نے جغرافیائی بُعد کے باوجود اقبال کی ایک ہی مشترک
خصوصیت پر زور دیا ہے، اور وہ ہے ان کی عالمگیر انسانیت، اس لیے اگر سیٹلا
کے تیسرا وجے رتن (TISA VIJAY RATNA) نے اپنا مضمون ان سطور
پر ختم کیا تو وجہ سمجھن دشوار نہیں،

یہی وہ پیغام تھا جس کی انسان دوستی نے ان کی شاعرانہ بخشش کو عالمگیر

بنا والا یہی وجہ ہے کہ جہاں کہیں بھی محفل سخن گرم ہوا خواہ وہ مسلم
پاکستان ہو یا ہندو بنگال، ایران ہو یا روس کی کوئی اسلامی جمہوریہ چین
ہو یا یورپ کی یونیورسٹیوں کے ایسی طلباء کا اجتماع یا بدھ طلب علموں
کی کوئی ایسی ہی محفل! ہر جگہ وہ نئے نئے خاص توجہ سے سنے جائیں گے جنہیں
اسلامی احیاء کے داعی محمد اقبال کے قلم نے غیر فانی بنا دیا ہے؟

رہے اقبال کے شاعرانہ محاسن تو ان کے ضمن میں امریکہ کی ڈاکٹر شیلیڈیکز ولف
نے جس خیال کا اظہار کیا ہے۔ اس سے

اختلاف کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔

ہمیں یہ امر نو ہن نشین رکھنا چاہیے کہ ان کی شمری زبان کی جڑیں اردو
اور فارسی شاعری کی قدیم اور شاندار روایات میں پیوست ہیں۔ لہذا
کوئی بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اقبال کی تصویر کاری سے ابھرنے والے
تمام ممکنہ کائنات اور مضمرات اس کی سمجھ میں آ گئے ہیں۔ بالخصوص اُن
افولان میں جو اقبال کی مانند مسلمانوں کے ادبی ورثہ سے واقف
نہیں۔

ان چند آمار اور آفتاب ممدوح عالم^{علیہ} میں شامل مقالات کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے
سے، سے یہ بخوبی عیاں ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بیشتر ممالک نہ صرف یہ کہ اقبال کے نام
سے آشنا ملتے ہیں بلکہ بعض ممالک جیسے ایران، مصر، ترکی، برطانیہ، جرمنی وغیرہ میں تو
اقبال شناسی کی باقاعدہ روایت ملتی ہے۔ کیا یہ تمام ممالک یکساں طرز احساس کے حامل
ہیں جو یہ اقبال کے طراز ہیں ظاہر ہے کہ ایسا نہیں بلکہ روس اور امریکہ میں سیاسی
نظام کے باعث ملکی سطح پر بے بد اشتراکین مطالبے لیکن اقبال کے معاملہ میں یہ
دونوں ہاتھ ہوتے نظر آتے ہیں۔

اقبال شناسی کی بین الاقوامی روایت کے پیش نظر کلام اقبال میں آفاقیت کا مسئلہ اپنے حل کے لیے کس نظریاتی بحث سے ہٹ کر اب عملی صداقت کا روپ و چار چمکا ہے۔ یہ تو آفتاب آمد و دلیل آفتاب ایسی بات ہے اس ضمن میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہیے کہ مختلف ممالک میں اقبال شناسی کے آغاز اور پھر ایک باضابطہ فکری روایت بننے کا باعث ہماری یاد دوسری حکومتوں کی سرپرستی نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھار غلطی سے ہمارے سفارت خانوں نے بھی یوم اقبال کا اہتمام کیا، ہوگا، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نکسن، آبرہی، ہربرٹ ریڈ، ای۔ ایم نارٹھ و برطانیہ، این میری شمل (مغربی جرمنی)، یونانی (اٹلی)، لوس کلوٹ منیخ (فرانس)، گورڈن پولکائیٹا (نیاہیرسی گاریٹا) اور دیا ستے پین نیٹیس (روس)، ایسی شخصیات محض ہمارے سفیروں کے اثر و رسوخ کی وجہ سے اقبال کو اپنا موضوع نہ بنا سکتی تھیں۔

(۲)

بین الاقوامی سطح پر اقبال کی تحسین کا باعث تلاش کرنے میں خارجی عوامل کے برعکس خود علامہ کے کلام میں تلاش کرنا زیادہ سودمند ثابت ہو گا کہ اس نے تاقیدین کو متاثر کرنا تھا (اور کیا بھی) اقبال نے جب خود کو برصغیر کے روایتی شعراء سے ممتاز کرنا چاہا تو اپنے پیغام کی آفاقیت کی بنا پر انہیں یقیناً یہ احساس ہو گا کہ میں ان سب سے الگ ہوں کہ میرا فلسفہ زیست ان سب سے جداگانہ ہے۔ اقبال کو ورثہ میں گل و بلبل کی غزل اور اس کا نامزدانہ عشق ملا تھا جس میں کھنوسی شعرا نے اپنے اجتہاد، ہزل اور مریضانہ جنسیت سے مزید گل کھلائے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے شاعرانہ مقاصد معاصر شعراء کے فنی نصب العین سے مماثلت نہ رکھتے تھے۔

اقبال نے جس نظام فلسفہ کی تشکیل کی اس کی اساس بعض اہم تصورات

پراستوار تھی، خودی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ جب کہ تصور عشق، عقل و وجدان کی آویزش، مغربی تہذیب سے اظہار ہے ناری، سخت کوشی کی تلقین اور مردوں۔۔۔ یہ ہیں وہ تصورات جن سے فلسفہ اقبال میں استحکام پیدا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ امر ملحوظ رہے کہ اقبال کے فکری ماخذات کی بنیاد قرآن مجید مشرقی مفکرین اور مغربی فلاسفوں پر استوار ملتی ہے۔ اور اس ترتیب سے ہی اقبال نے ان سے اثرات بھی قبول کیے بلکہ اس ضمن میں فرانسیسی خاتون لوس کلڈویش (LUCE CLAUDE MAAITRE) نے اقبال پر اپنی کتاب "فکری اقبال کا تعارف" میں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

۱۷۔ اسے ایک مثال سے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ اپنے انسان کامل کے نظریہ کی تدوین میں اقبال نے نیشے سے کہیں پہلے آٹھویں صدی ہجری کے مسلم مفکر ابیہل سے اثرات قبول کیے اس حد تک کہ یمنی کے انگریزی جریدہ "INDIAN ANTIQUITY" ستمبر ۱۹۰۰ء میں اس پر ایک مفصل مقالہ قلم بند کیا، عنوان ہے :

THE DOCTRINE OF ABSOLUTE UNITY AS
EXPOUNDED BY ABDUL KARIM AL-JILLI"

ابیہل کی معروف تالیف الانسان الکامل ہے۔ اقبال نے فکس کے نام اپنے ایک مراسلہ میں خود ابیہل کے اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے نیشے کے اثر کی تردید کی :
"یہ زمانہ ہے جب نہ تو نیشے کے عقائد کا غلط میرے کانوں تک پہنچا تھا نہ اس کی کتابیں میری نظروں سے گزری تھیں :"

(نیرنگ خیال، اقبال نمبر ۳۷، ۱۹۳۷ء)

ہمارے ناقدین کی اکثریت اقبال کے اس مقالہ کے وجود سے نا آشنا نظر آتی ہے۔ وہ اقبال کے انسان کامل پر لکھے گئے مقالات کا رنگ کچھ اور ہی ہوتا۔

یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ ایک شخص مسلمان ہو اور وہ قرآن مجید سے اثرات قبول نہ کرے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ فکر اقبال قرآن مجید سے انہذا قبول کرتا ہے۔ اور نہیں تو کم از کم اس کی وسیع حدود کے لحاظ سے یہ بالکل درست ہے۔ شاعر قدم قدم پر قرآن مجید سے استفادہ کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے کلام میں آیات کے جو بار بار حوالے شتے ہیں تو اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال ہر ممکن طور پر پیغمبر اسلام کی تشیین کردہ صراطِ مستقیم سے انحراف نہیں کرنا چاہتا۔

جس بات کو اس فرانسیسی خاتون نے ایک واضح حقیقت کے طور پر لیا ہے اس کے بارے میں ہمارے بیشتر اقبال شناسوں کا رویہ اگر معتدلی نہیں ہوتا تو قطعاً کا تو یقیناً ہو جاتا ہے، جس کے نتیجہ میں مقالہ معرکہ حق و باطل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن اس کلوڈ کا رویہ بالکل حقیقت پسندانہ ہے۔ ایک غیر مسلم ہونے اور پاکستانی نہ ہونے کے باعث وہ اقبال کی قرآن مجید سے جڑی ہوئی دلچسپی کو زیادہ معروضی انداز میں دیکھنے کی اہل ثابت ہوئی، اس حد تک کہ اسے فکر اقبال میں سیاسی حیثیت قرار دیتے ہوئے اقبال کے لیے طرہ امتیاز گرواتی ہے۔

اسلام سے باہر فکر اقبال نے مسلم مفکرین سے برائے نام ہی استفادہ کیا ہے۔ جب کہ حلقہ اسلام میں صرف قرآن مجید کی تعلیمات اور دینی کے

۱۷۔ علامہ عبدالمجید ڈار کا انگریزی ترجمہ : "INTRODUCTION TO THE
" THOUGHT OF IQBAL" p.27

اردو ترجمہ کے لیے علامہ ہو فکر اقبال کا تعارف "از راقم مہذبہ سنگھ میل
پبلی کیشنز، لاہور۔

تصورات نے اسے بطور خاص متاثر کیا ہے۔

ہم قومی سطح پر جس احساس کتری میں مبتلا تھے ہیں، اس کا مجموعی اظہار مختلف اوقات میں مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ اس اجتماعی احساس کتری اس کے محرکات اور دھم کے متغیر انداز کے تجزیاتی مطالعے کا یہ موقع نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ اس کے نتیجے میں ہم فکری سطح پر مغرب سے بے حد متاثر ہوئے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی اردو شہزادہ کی گواہ ہے جس کی عام مثال تحریر میں بلا ضرورت انگریزی الفاظ کا استعمال تو خاص وہ جسے اقبال نے انویار کے افکار و تخیل کی گولڈنی سے تعبیر کیا تھا، جس کے نتیجے میں ادبی تنقید بالعموم اور خالیات اور اقبالیات کے ضمن میں بالخصوص ہمارے ناقدین مغربی مفکرین اور دانشوروں کے اسما و آراء اور حوالوں سے دور کی کوڑی لاتے رہے ہیں۔ چنانچہ اقبال پر بیشتر مقالات میں نپٹے، ہیگل، برگساں، کراٹ، ایسے ناموں کی تکرار ضرور ملے گی۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ اقبال پر مقالہ قلم بند کرنے کا جو ایک فارمولا بن چکا ہے تو یہ حوالاتی انداز بھی اس کا ایک جزو ہے حالانکہ یہ سامنے کی بات ہے کہ اکثریت نے ان تمام فلاسفروں کی کتابوں کا تفصیلی مطالعہ نہ کیا ہوگا۔ (بلکہ بیشتر صورتوں میں تو مجھے جبروی طور پر بھی شبہ ہے) شاید اسی لیے یہ محترم ناقدین آنکھیں بند کر کے اقبال پر ان فلاسفروں کے اثرات ثابت کرنے پر تکی نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کے برعکس لوس کلوٹ نے عملاً بالاکتاب میں اقبال پر یونانی فلسفے سے لے کر کراٹ، برگساں اور نپٹے کے فلسفیانہ اثرات کی بطور خاص تردید کی ہے۔ مثلاً نپٹے کے ضمن میں وہ رقمطراز ہے۔

”بعض ناقدین نے اقبال پر نپٹے کے فلسفیانہ اثرات کے بارے میں کچھ

ضرورت سے زیادہ ہی ضرور دیا ہے۔ اس حد تک کہ گویا اقبال اس کا ایک ادنیٰ شاگرد ہو سکیں یہ انداز نظر غلط اور کوتاہ بینی پر مبنی آٹھ
اب نطشے ہی کی بات چلی ہے تو اس ضمن میں ہر برٹ ریڈ کی رائے کا مطالعہ
بھی لازم ہے جس نے ۱۹۲۱ء میں نہ صرف اقبال کے تصور انسان کامل کو سراہا، بلکہ
اقبال کو نطشے پر فوقیت بھی دی۔

نطشے کی اساس اشرف کی جھوٹی معاشرت پر استوار ہے جب کہ میری
دانت میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس
میں سقراط، حضرت مسیح اور حضرت محمد صلیم کی صورت میں جو مثالی
شخصیات لی گئیں انہیں اپنی اصل میں کسی مخصوص سماج کا عطیہ یا
پہلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی نوعیت کا اظہار
کا اظہار قرار دیا گیا ہے؟

ہر برٹ ریڈ کا یہ مضمون اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ یہ اسرار خودی کے
۱۹۲۰ء میں ترجمہ کے فوراً بعد لکھے جانے والے مقالات میں آتا ہے۔ ہر برٹ ریڈ
سے پیشتر صرف پروفیسر وکنسن اور ای۔ ایم۔ فاروٹر کے سفاین کے حوالے ملتے ہیں۔
یہاں دونوں کے ترجمے "معارف" ستمبر ۱۹۲۱ء اور جون ۱۹۲۱ء میں چھپ چکے
ہیں۔ اقبال نے ان دونوں کے اعتراضات کے جواب میں جو مراسلہ پروفیسر وکنسن
کو لکھا، اس کا ترجمہ بھی "معارف" (اکتوبر ۱۹۲۱ء) میں طبع ہوا اس کے بعد یہ نیرنگ
خیال (اقبال نمبر ۱۹۳۳ء) میں بطور ایک مضمون "فلسفہ محنت کوئی" شائع ہوا اور

پھر اقبال نامہ میں شامل کیا گیا ہے

لیکن ان کے نوں بعد کچھ ہانے والے ہر برٹ ریڈ کے متذکرہ مضمون سے سبب
 نا آشنا نکلے۔ یہ مضمون ایک تو اس لحاظ سے اہم ہے کہ اسے ہر برٹ ریڈ نے لکھا ہے اور اس
 سے بھی بڑھ کر یہ کہ اقبال کی زندگی میں ہی انہیں ہر برٹ ریڈ ایسا اتفاقاً وغیرہ شرط الفاظ
 میں خراج تحسین پیش کر رہا تھا۔ یہ امر اس لیے بھی اہم ہے کہ ابھی خود برصغیر کے مسلمانوں
 میں اقبال کی حیثیت خاصی متنازعہ رہی تھی۔ اور خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی
 ایسے بزرگوں نے اقبال کے خلاف حافط اور تصوف کے نام پر باقاعدہ ہم شروع کر رکھی
 تھی۔ ان سب سے بڑھ کر یہ امر قابل توجہ ہے کہ ہر برٹ ریڈ نے اپنے معاصرین کی
 مانند اسرار خودی، مگو شک و شبہ یا نوف کی نگاہ سے نہ دیکھا اور نہ نوکنسن کی مانند
 اقبال کو ستارہ امن کی بجائے خونین ستارہ قرار دیا بلکہ ہر برٹ ریڈ نے مغربی دنیا
 کے ان تمام شعراء پر اقبال کو فوقیت دی جو ابھی تک کیٹس کے حلقہ اثر سے ہی آزاد
 نہ ہو سکے اور اس نے ہم سے بڑھ کر اقبال کی شاعری کے مابعد الطبعی پس کو سراہا
 اس نے اپنے مضمون کے اختتام میں امریکی شاعر والٹ وہٹ میں اوجہ بن خلا سفر
 لپٹے پر اقبال کو فوقیت دیتے ہوئے لکھا ہے :

لپٹے اور وہٹ مین کے مقابلے میں اقبال نے اس صداقت کا زیادہ یقینی
 طور پر احساس کیا ہے۔ وہٹ مین کا ربانی اوسط کا خاصا جہم ہے اور
 بطور ایک تصور اس میں توانائی کی شدت کا فقدان نظر آتا ہے۔ جب کہ
 لپٹے کا فوق البشر سماج کا باطنی ہے۔ لہذا جبلی طور پر ہمارے لیے اس
 کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اقبال کا مرد کامل تو خود ہی ربانی اوسط
 ہے دوستو! اس کا ربانی اوسط ہی مرد کامل ہے۔ وہ ضم بھی ہے اور

صنم پرست بھی!

ہمارے اقبال شناسوں کی اس مقالہ تک رسائی نہ ہو سکی ورنہ آج یہ حوالے کی چیز بن چکا ہوتا۔

(۳)

بیرونی ممالک کے اقبال شناسوں کے ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ وہ فارسی کلام پر اس کے تراجم کے ذریعہ اقبال سے متعارف ہوئے۔ اور نکسن۔ آربری اور این میری شمل کی مانند ان میں سے اکثریت مشرقی ادبیات کا پختہ ذوق ہی نہ رکھتی تھی بلکہ انہیں قرآن مجید، تصوف، اسلامی اقدار اور مسلم فلسفے کے اہم دبستانوں سے بھی گہری واقفیت تھی، اس لیے جب انہوں نے فکر اقبال کو موضوع بنایا تو ہمارے ناقدین کی اکثریت کے برعکس اقبال کو مغربی دانشوروں کے اقوال کی روشنی میں سمجھنے کے برعکس فکر اسلامی کے تناظر میں پرکھا اور ظاہر ہے کہ یہ انداز نظر درست ہے۔ اس سے قبل دوس کلوڈ کا ذکر کیا جا چکا ہے، ای۔ ایم۔ ناسٹرنے بھی فکر اقبال میں قرآن مجید کی اہمیت تسلیم کی ہے، چنانچہ نپٹشے سے تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اقبال کے انسان کامل کے تصور کے ضمن میں وہ یوں رقم طراز ہے،

”اقبال کی خصوصیت یہ نہیں کہ وہ اس عقیدہ کے معتقد ہیں بلکہ ان کا کمال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو قرآن سے ملا دیا ہے اور وہ بھی صرف دو ترمیموں کے ساتھ نپٹشے امارت نسل کا قائل اور وجود باری کا منکر تھا۔ اقبال ان دونوں مسائل میں اس کے مخالف ہیں“ طے

اقبال کے نزدیک شذیف کے ضمن میں یہ امر بھی خصوصی توجہ چاہتا ہے کہ مغرب کے

ناقدرین کی اکثریت نے نہ صرف یہ کہ غیر جذباتی ہوئے بغیر معروضی انداز اپنایا بلکہ یہ بھی کہ انہوں نے اسے بطور خاص سراہا بھی ہے۔ اٹلی میں اقبال کا مشہور علاج السیندرہ بزدانی اس ضمن میں گفتا ہے۔

ایک ایسی دنیا میں جس نے نہ ہی احساسات کو تقریباً فروکش کر دیا ہے اور نہ اگو شخصیت کے لوازمات سے بیگانہ کر کے ایک حسن و کیف سے برتر ہستی کا شیار اور تاریخ میں مبدول کر دیا ہے۔ اقبال نے اپنے لغتہ سرودی سے ہمیں پھر ایک معروضی کن آواز سے روشناس کیا ہے ایک ایسی آواز جو ہمارے زمانہ کی آوازوں سے کہیں زیادہ دانستے کی آواز کے قریب ہے؟^۱

غریب سے اقبال کے لگاؤ کا بعض مغربی محققین نے جیسی عقائد کے حوالے سے مطالعہ کیا اور ہمارے نکتہ نظر سے، دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ اس ضمن میں دو ڈاکٹروں کا نام لیا جاسکتا ہے۔ امریکی کے ڈاکٹر ایل ایس ایٹن اور کینیڈا کی ڈاکٹر شیلامیکڈونف ان میں اول الذکر پر سب سے کمین پادری ہیں۔ اور مؤخر الذکر نے صرف ۶۰-۹۵ء تک کینٹر وکالج ہور میں انگریزی ادبیات اور تقابلی مذاہب کی پروفیسر رہیں، بلکہ انہوں نے غلام احمد پر دینر کے مذہبی تصورات پر تحقیقی مقالہ لکھ کر MACGILL INSTITUTE OF ISLAMIC STUDIES سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ان کے مقالہ کا موضوع تھا۔

"G. PERWEZ" A STUD IN ISLAMIC MODERNISM"

ڈاکٹر ایٹن نے اقبال کے مذہبی شغف کی اساس پر سائیر بن چمرچ سے وابستہ

جب وہ مجھے آڑے ہاتھوں لیتا ہے ؟

اس ضمن میں وہ مزید رقمطراز ہیں :

”اقبال کی اصل کوشش یہ نہیں تھی کہ عیسائیوں کو زیادہ دیاستدارانہ اور
تیسری ذاتی محاسبہ پر آمادہ کیا جائے۔ بلکہ یہ کہ مسلمانوں کو مجتمع و متحد
بنائے کہ وہ اطمینان بالذات میں برعادات اور غیر حقیقی آخرت کے بارے میں
عقائد ترک کر دیں۔ اس لیے جب اقبال کسی عیسائی پر نشتہ زنی کرتے
ہیں، تو میں ان کے خنجر کی کاٹ کو رنگ جاں پر محسوس کرتے ہوئے یہ
اغلازہ کر سکتی ہوں کہ مسلمانوں پر ان کی ضرب کس قدر کاری ہوتی ہوگی
..... وہ خواہید مسلمان جنہیں انہوں نے اپنی تخلیقی کاوشوں کا مرکز
بنائے رکھا تھا ؟“

یہ اغلازہ ایک دانشور کا ہے جس کی بنیاد اس احساس پر استوار ہے کہ اقبال محض ایک
دور یا مسلمانوں کے لیے مخصوص نہ تھا، اس کی شاعری میں چیزے دگر بھی ہے جو
مشرق کی مانند مغرب کے لیے بھی سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔ چنانچہ حالی کے پروفیسر
جی ترقی کے بقول :

”اس اظہار عقیدت میں جو ایک دوست ملک کے عظیم شاعر کو پیش کیا
گیا ہے۔ اس عظیم شاعر کو جو حق کی عالمگیر کشش کے تحت ہمارا شاعر بھی
بن جاتا ہے۔ یوں ہمیں ان دیرینہ تعلقات کی تجدید کا احساس ہوتا ہے
جو ہمیں اس روحانی دنیا سے متحد کرتے ہیں جس کا اقبال نغمہ خواں اور

ترجمان تھا۔ میرا مطلب اس اسلامی ثقافت سے ہے جو ہمارے ملک میں
اپنی تاریخ اور فکر کے گہرے آثار چھوڑ گئی ہے؟ ملے

فکر اقبال میں مذہب کی اہمیت کی تنہیم کے یہ تین منفرد زاویے اس بنا پر اہم ہیں کہ
ہم مسلمان ہو کر ثواب دارین کمانے کے لیے اگر ایسی آراء کا اظہار کریں تو اس کی چندوں
اہمیت نہ ہوگی کہ ہم اس کے برعکس کہنے کی جرأت ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن مغربی
ناقدین کا رویہ اس امر کا غماز ہے کہ اقبال کے ہاں اسلام محض مذہب کے طور پر
نہیں آیا کہ مذہب کے اس پہلو کو مغرب بہت پہلے متروک کر چکا ہے، بلکہ ایک محرک
قوت اور مصافحہ نیت میں سیرتِ نولاد پیدا کرنے والی توانائی کا نام ہے۔ شاید
اسی لیے اس نے خود ہی ملکی اشاعت کے بعد اقبال برصغیر کے مسلمانوں کے بغض و غضب
کا شکار بنے، جب کہ اس وقت ہر برٹ ریڈ یا بعد الطبیعات کے معیار پر اقبال کو
تمام مغربی شعراء پر فوقیت دے رہا تھا۔ اسی ایم فارلٹر نے ۱۹۳۶ء میں محمد اقبالؒ
کے نام سے ایک اور مضمون بھی لکھا جس میں وہ کہتا ہے:

”اقبالؒ کٹر مسلمان تو تھا مگر وہ کہ نہ روایات کا پرست نہ تھا۔ اس کے
خیالات خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں مگر وہ اتہاپسند متعصب نہ تھا
چنانچہ اس نے ہندوؤں اور عیسائیوں کا ہمیشہ ادب و احترام سے
تذکرہ کیا۔“ ملے

جب کہ ہم اپنے روایت پرست مذہن کی روشنی میں اقبال کو محض ایک روایتی اسلامی
شاعر کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اس لیے کہیں حافظ کا نام لے کر برا بھلا

۱۔ تقریر مطبوعہ اقبال ریویو، اپریل ۱۹۶۷ء

2. "TWO CHEERS FOR DEMOCRACY"

۳۔

کہا تو کبھی تصوف کے نام پر تکفیر کی !

اقبال کا فلسفہ عمل کا فلسفہ ہے، جدوجہد کا فلسفہ ہے اور نفاذِ شگافتی کا فلسفہ ہے دیکھا جائے تو گرم ممالک کے ہم طبقہ شہست لوگ اس فلسفہ کے اہل نہیں اور نہ ہی ہم اس فلسفے کی عملی تحسین کی زعمہ تصویر بن سکتے ہیں۔ فرانس نے اپنے انقلاب سے وائٹراور روس کی تحریروں کی صداقت کی گواہی دی، جو جن قوم نے دنیا کو نطشے کا فوق لکھ کر بن کر دکھا دیا، جب کہ روس نے مارکس اور چین نے ماؤزے تنگ کے افکار کی روشنی میں کایا پلٹ دی، لیکن اقبال کے پاکستان میں ہم اس کے فلسفے کی عملی تفسیر پیش کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ درحقیقت ہم فکر اقبال کے حرکی پہلو کی تفسیر کی اہمیت ہی نہیں رکھتے لیکن مغرب اور بالخصوص روس کے اقبال شناسوں نے فکر اقبال کے اس پہلو کو بطور بے خاص سراہا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس ضمن میں انہوں نے مذہب کے مثبت کردار کی اساسی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے فکر اقبال میں اس کا مقام بھی متعین کیا ہے۔ چنانچہ روس کی ممتاز مستشرق ماہم ایل آر گورڈون پونسکایا (جو روس کے ممتاز علمی ادارہ الاکادمی آف سائنسز کے انسٹی ٹیوٹ آف دی سیپلر آف ایشیا کی ممتاز رکن بھی ہیں) نے اپنے مقالہ اقبال کے سماجی نظریات میں اس خیال کا اظہار کیا: ”پاکستان میں سماجی فلسفہ کو اب تک جو ترقی حاصل ہوئی ہے اس پر سب سے زیادہ اثر علامہ اقبال کے سماجی انکار اور نظریات کا چل رہا ہے۔۔۔۔ اسلام کا جدید تفسیر اور اجتہاد کے حوالے سے ابھرنے والے نئے رجحانات کے سرخیل، معتہد اور مفسر علامہ اقبال ہیں۔ اپنی تصنیف ”تکبیل جدید ایات اسلام کے واسطے سے علامہ اقبال نے نہ صرف نوآبادیاتی نظام کے مخالف حریت پسندانہ افکار و نظریات کے فلسفیانہ پس منظر کو متشکل کرنے کی کوشش کی بلکہ انہوں نے اس حوالے سے ایک نیا سماجی فلسفہ بھی پیش کیا۔ یہ سماجی فلسفہ مسلمانوں کے متوسط طبقہ کے سامراج دشمن

موسسات کی غمازی اور عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے اس طبقے کے سرمایہ دارانہ دشمن انگلوں اور مذہبوں کی ترجیحاتی بھی کرتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ فلسفہ اس کا بھی منظر ہے کہ مسلمان اللہ تعالیٰ کے سامنے بھی اوماس کا کرہ ارض پر بھی اپنی مادی زندگی کے حوالے سے انسانوں کے درمیان مساوات کے زبردست حامی اور علمبردار ہیں؟

ایک اور روسی مستشرق خاتون ایم ٹی ستے پین ینتیس (M.T. STEpanyants)

نے بھی اقبال کے افکار کے انقلابی پہلو کو غیر منقسم ہندوستان کے مخصوص حالات کے تناظر میں رکھ کر جو نتیجہ اخذ کیا اسے اپنے مقالے "فلسفہ اقبال میں اخلاقیات کے مسائل" میں یوں بیان کیا۔

اقبال کے عہد میں نوآبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس جدوجہد کا آغاز کر رکھا تھا، اقبال کے یہ انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق تھے۔ چنانچہ اقبال کے اس تصور نے کہ شرف معروضی ہے ان دانشوروں کو بالخصوص متاثر کیا کہ اس کی رو سے وہ تمام سماجی خرابیوں کا منبع خارجی حالات کے شرعی جانیگروارانہ نظام اور نوآبادی سیاست میں تلاش کر سکتے تھے؟

روس کی مانند مغرب کا باعمل ذہن بھی اقبال کے فلسفہ جدوجہد کو صحیح معنوں میں پسند کر سکتا تھا، چنانچہ اٹلی کے پرونیس سرچی توچی نے اس نقطہ نظر سے اقبال کو سراہا ہے ان کے بقول،

شیانہام و تقیہم اور امن کا منصوبہ ہے۔ لیکن دولت کی خود سپردگی اور تصوف کے ذریعہ ہمیں بلکہ جہد و عمل کے ذریعے، ایسا جہد و عمل جو یقین رکھنے والے کو شرف بخشے اور ارفع و اعلیٰ بنا دے، اقبال جیسا یقین

رکھنے والے شخص کو لیونا رڈو کے الفاظ میں ایسا آدمی قرار دیتا ہے جو محض
 کھانپ کر زندگی بسر کرنے کا انتخاب نہیں کرتا، یہ تو ایسی جدوجہد کا
 قائل ہے جو نہ تو اسے اس کے مخالف راستے پر چلنے والوں سے ابھارتی
 ہے اور نہ ہی دوسرے رستے پر جانے والوں سے بلکہ یہ تو اسے حکم انہی
 کا اہل اور قابل بناتی ہے:

اس کے برعکس مشرقی ممالک کے ناقدین نے اقبال کے اس پہلو سے زیادہ شغف کا
 اظہار کیا۔ بلکہ فلسفہ اقبال کے مابعد الطبیعیاتی پہلوؤں کی تشریح و توضیح میں زیادہ
 دلچسپی ظاہر کی۔

عظمتِ اقبال کا معترف - ہربرٹ ریڈ

”اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی ایسا زمرہ شاعر نظر آتا ہے جو کم عیاں ثابت ہوگا۔ اور یہ ہیں اے کہ وہ ہمارے عقیدے اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے۔ میری مراد محمد اقبال سے ہے۔ جس کی مشنوی اسرارِ خودی کا حال ہی میں فارسی سے ڈاکٹر رینالڈ نکسن نے ترجمہ کیا ہے۔ اور جسے میسرز میکسن نے طبع کیا ہے۔ آج جب کہ ہمارے مقامی شاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے قبتح میں کتے بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے؟“

(ہربرٹ ریڈ ۱، ۱۹۲۱ء)

اسے علامہ اقبال کی نگر کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ اگرچہ ان کے فلسفہ کی اساس قرآن مجید پر استوار تھی، مگر اس کے باوجود مغرب میں علامہ اقبال کے مداحین کی کمی نہیں۔ وہ مغرب جہاں کے دانشوروں کی اکثریت مذہب اور بالخصوص اسلام سے الرجک ہے مغرب

میں فکر اقبال کی مقبولیت کا باعث ان کا پیغام سچی و عمل بھی ہے۔ اور انسانیت کی عظیم
 اقدار کی اہمیت کا از سر نو احساس کرنا اس کی وجہ مشرق کی مخصوص مابعد الطبیعیات
 کی پراسرار کشش بھی ہو سکتی ہے۔ حتیٰ کہ مغرب کے نظام و دانش و حکمت کے تضادات
 اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے مخصوص طرزِ زندگی اور نظامِ معیشت پر شدید تنقید
 بھی۔ ان فرض بالکل اقبال کے اتھاہ سمندر میں متنوع وجوہات کے ہر درہر سلسلے ملتے
 ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ یہی روس سے لے کر سیکولر مغرب تک علامہ اقبال
 کے مداحین کی کمی نہیں، کمی کیا، وقت گزرنے اور علم و عمل کے نئے نئے زاویوں کی تشکیل
 کے ساتھ ان مداحین کی طویل نہریست میں اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔

علامہ اقبال کو مغرب سے روشناس کرانے کا سہرا ڈاکٹر نکسن کے سر بندھتا ہے،
 جنہوں نے "اسرارِ خودی" کا انگریزی ترجمہ (۱۹۲۰ء) میں اپنے فاضلانہ مقدمہ کے
 ساتھ لندن سے طبع کیا۔ اس کے فوری ردِ عمل میں دو مضامین لکھے گئے ایک پروفیسر
 ڈکنسن کا اور دوسرا مشہور ناٹل نگار اور نقاد ای۔ ایم فارسٹر کا۔۔۔۔۔ ان دونوں مضامین
 کے اردو میں تراجم ہو چکے ہیں۔ ان کے جواب میں علامہ اقبال نے نکسن کو ایک مڑلے
 بیجا، جو اس لحاظ سے باقاعدہ مضمون قرار پاتا ہے کہ اس میں علامہ نے تصورِ خودی
 کی صراحت کے ساتھ ساتھ نطشے سے متاثر ہونے کی تردید کی۔ یہ تمام تحریریں اردو
 میں ترجمہ ہو چکی ہیں اور ہمارے اقبال شناسوں نے ان پر خام فرسائی بھی کی ہے،
 لیکن اس دوران میں ایک ایسا مضمون لکھا گیا جس سے ہمارے تمام اقبال شناس
 نا شناس نکلے، یہ تھا ہرہٹ ریڈ کا مضمون "READERS AND WRITER" جو

"THE NEW AGE" (۲۵ اگست ۱۹۴۱ء) میں طبع ہوا۔ یہ مضمون بھی

اسرارِ خودی کے انگریزی ترجمہ کی اشاعت کے فوراً بعد لکھا گیا تھا اور میں سمجھتا ہوں کہ
 بلحاظ اہمیت یہ ڈکنسن اور فارسٹر کے مضامین سے اس بنا پر کہ میں زیادہ بڑھ جاتا

ہے کہ ڈوکنسن کا مضمون معائنہ ہے ، اور اسلام کے بارے میں مغرب کے مخصوص متعصبانہ رویہ کا مظہر ہے ۔ فارسٹ نے البتہ ہمدردانہ رویہ اپنایا ہے ۔

اس نے تو علامہ کو ببل ہند بھی قرار دیا ، لیکن اس کے باوجود ہربرٹ ریڈ نے جن پُر جوش الفاظ میں علامہ کی عظمت کو خراج تحسین پیش کیا ، اس کی بنا پر اس کا یہ مختصر مضمون اقبالیات میں دائمی اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے ۔

ہوایہ کہ علامہ اقبال پر کام کرتے ہوئے مجھے ایک جگہ ہربرٹ ریڈ کی تحریر کا حوالہ ملا ، تو یہ مضمون پڑھنے کا اشتیاق پیدا ہوا ، کیونکہ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے تو ہربرٹ ریڈ کا متذکرہ مضمون کبھی بھی ترجمہ نہ کیا گیا تھا ، جب تلاش بسیار کے باوجود اس کا کوئی سراغ نہ ملا ، تو نامور اقبال شناسوں سے رجوع کیا مگر سب لاعلم نکلے ، بالآخر میں نے ڈاؤنبری آف کالنگریس (واشنگٹن) کو خط لکھ کر اپنی مشکل بیان کرتے ہوئے مضمون کی نقل کی استدعا کی ، وہ کیونکہ پاکستانی ڈاؤنبری نہ تھے ، اس لیے انہوں نے مضمون کی نقل ارسال کر دی ، اور یوں ہم ترین مضمون کا پہلی مرتبہ ترجمہ پیش کرنے کی سعادت مجھے حاصل ہو گئی ۔

ہمارے ہاں اب تک علامہ اقبال پر مغرب میں کیے گئے اولین کام کے سلسلہ میں حرف ڈوکنسن اور فارسٹر کا نام آتا تھا لیکن اب ہربرٹ ریڈ بھی ان میں شامل ہو جاتا ہے اور جہاں تک ہربرٹ ریڈ کی دنیا سے نقد میں اہمیت کا تعلق ہے تو بلاشبہ وہ دونوں سے کہیں زیادہ اہم اور نامور ہے ۔

جب سر ہربرٹ ریڈ ۱۸۹۶ء - ۱۸۹۳ء کو تھکا دیتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ محض ادب تک محدود رہے ، سمجھتا ہوں کہ ہربرٹ ریڈ کو دنیاوی طور پر انسانی شخصیت کی تخلیقی تعلیت سے دلچسپی تھی ، اس نے انسانی ذہن کی ان تمام کرشمہ سازیدہ کامیابیوں کو تخلیق کی صورت میں اظہار پاتی ہیں ، چنانچہ شاعری سے

لکھنؤ مصری اور محمد سارسی تک اس نے ہر نوع کی تخلیقات کے تجزیہ و تحلیل کے ذریعہ سے انسانی ذہن کی تخلیقی فعالیت کو جان کر لیا۔ ویسے اس کے لیے یہ کام مشکل بھی نہ تھا کہ وہ خود شاعر بھی تھا اگرچہ اس کی تنقیدی کاوشوں نے اس کی شاعری کو ہادیاں۔ حالانکہ اس کی شاعری بے حد اہم ہے۔ ملاحظہ ہوں اس کے شعری مجموعے :

1. "COLLECTED POEMS 1913-25" (1926)

2. "POEMS" (1935)

3. "POETRY" (1953)

ہرپت ریڈ کی بیشتر تنقیدی کاوشوں کی اساس نفسیات پر استوار نظر آتی ہے۔ لیکن یہ ان نفسیاتی نقادوں میں سے نہ تھا جو نفسیات سے سنسنی خیزی اور چونکانے کا کام لیتے ہیں۔ وہ متوازن مزاج اور معتدل اسلوب کا حامل تھا۔ اگرچہ ابتدا میں اس نے فرائڈ سے خصوصی اور سائڈ لرس سے عمومی دلچسپی کا بھی اظہار کیا، مگر وقت گزرنے کیساتھ ساتھ وہ ڈرونگ کے دائرہ اثر میں آتا گیا۔ اس حد تک کہ اب اسے ڈرونگین ناقدین میں ایک ممتاز مقام حاصل ہے۔

نفسیاتی نقادوں کی مانند ہرپت ریڈ نے بھی تخلیق کے حوالہ سے تخلیق کار کی شخصیت، ذہن اور سب سے بڑھ کر اس کے شعور کو سمجھنے کی کوشش کی کہ حقیقت یہی تخلیقی محرکات مہیا کرتا ہے اور تخلیقی عمل کی توانائی کا منبع ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ تخلیق کی نفسیاتی اور معاشرتی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ اس حد تک کہ تخلیق سے اگر ایک طرف تخلیق کا نفسی کرب سے نہات حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف معاشرہ میں اس سے صحت مندی کی ایک زیریں بہرہ ور جاتی ہے۔ چنانچہ ادبی تخلیق ہیو مصری وہ ہر نوع کی تخلیقی سرگرمیوں کے مثبت معاشرتی کردار کا حامی تھا۔ چنانچہ ایک موقع پر اس نے لکھا :

۱۔ (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

مصور ہی کی تاریخ کے مطابق سے اور بالخصوص آج کے دور انتشار میں مصوری اور اس سے وابستہ کاکھروگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور محاط میں گہرا رابطہ ہے۔ چنانچہ خارجی کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔ جسے انسانی سذگی بروئے کار لاتی ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ (اور کسی حد تک مصوری کی تحمین سے بھی) فرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جاسکتا ہے اسی طرح خارجی بینی اور دوسری بینی پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جاسکتا ہے۔ یوں تحمین بجا بلکہ پرستش جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں: ۱۔

الفرض انون لطیفہ اور ادبیات کے ایک ناقد کی حیثیت سے ہر ہٹ ریڈ کو خصوصی شہرت حاصل ہے، اب اسے بطور خاص واضح کرنے کی چند ضرورت نہ ہوتی چاہیے فنون لطیفہ سے قطع نظر جہاں تک اس کی ادبی تنقید میں اس کے مخصوص نفسیاتی نقطہ نظر کا تعلق ہے۔ تو اسے اس کے اپنے الفاظ میں یوں واضح کیا جاسکتا ہے۔
 تنقید و مباحثوں کے سلسلے کا نام ہے۔ یہ عمومی تصورات کی دریافت اور توضیح کا عمل ہے۔ لیکن ہمیں اس کے لیے بھی تیار رہنا چاہیے کہ دریافت

(گزشتہ صفحہ کا شیعہ)

ہر ہٹ ٹیڈ ڈونگ کے "COLLECTED WORKS" دونوں کرنے والے ماہرین نفسیات کے بورڈ میں شامل تھا۔

کایہ سفر ہمیں انسانی ذہن کے نامانوس اور عجیب و غریب گوشوں کی طرف
ہیں لے جاسکتا ہے؟ سہ

اس تشریف میں آخری سطر بہت معنی خیز ہے، بحیثیت ایک اتحاد نمود ہر برٹ ریڈ
نے تخلیق کار کے ذہن کے ان دیکھے گوشوں سے نمودار ہونے کے برعکس ان تک پہنچنے
کی کوشش کی، اس انسیات شناسی ہی کے باعث وہ تخلیق کار کی شخصیت میں گہرے
نفسی رابطے کو نہ صرف تسلیم کرتا تھا، بلکہ اس نے اس انداز نظر کی روشنی میں شیلے ہارن
کو لریج وغیرہ کا جو مطالعہ کیا، دنیا کے ادب میں وہ اب خصوصی شہرت حاصل کر چکا ہے،
اس کے بقول :

تمیر یہ عقیدہ ہے کہ شاعر کی شخصیت کی مکمل تفہیم سے جو معلومات حاصل
ہوتی ہیں وہ شاعری کی تحسین کے لیے بہترین اساس کی حیثیت رکھتی
ہیں؟ سہ

علمی خدمات کے اعزاز میں ہر برٹ ریڈ کو سر کا خطاب دیا گیا۔ اس کی بعض مرقعات
تصانیف کے نام یہ ہیں :

1. "ART AND INDUSTRY". 1934
2. "ART AND SOCIETY". 1945
3. "ART NOW". 1954
4. "ART AND SCULPTURE" 1954
5. "FORM IN MODERN POETRY", 1948

۱. "COLLECTED ESSAYS IN LITERARY CRITICISM" p.143

۲. "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.246

6. "THE FORMS OF THINGS UNKNOWN" 1960
7. "HENRY MOORE" 1965
8. "THE MEANING OF ART" 1945-
9. "POETRY AND ANARCHISM" 1946
10. "SURREALISM" 1936
11. "THE TENTH MUSE" 1957
12. "THE TRUE VOICE OF FEELINGS" 1953
13. "WORDS WORTH" 1965

ہربرٹ ریڈ کی فنی شخصیت اور کتابیات کے لیے روبن سکیلٹن (ROBERT

SKELTON) کی مرتبہ کتاب سے رجوع کیا جاسکتا ہے ! "HERBERT READ:

A MEMORIAL SYMPOSIUM" (1969) تو یہ ہے اس عظیم نقاد کا جملہ تعارف جس نے علامہ اقبال پر اس

وقت قلم اٹھایا جب وہ اپنے وطن میں ایک متنازعہ مزیدہ شخصیت بن چکے تھے مگر یورپ میں تقریباً گمنام، لیکن یہ فکر اقبال کی عظمت کا اعجاز ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے جب امریکیوں پر لکھا تو ایک جونیئر شاعر سمجھے ہوئے نہ تو علامہ کے بارے میں سر پرستانہ اور شفقتانہ رویہ اختیار کیا اور نہ ہی فکر اقبال کی مابعد الطبیعیات سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت محسوس کی، یہی نہیں بلکہ اس کے برعکس وہ تو اقبال کے حرکی اور پُر قوت افکار سے اس قدر مسحور ہوا کہ اگر ایک طرف اس نے اپنے عہد کے رومانی شاعروں کا کتے بیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کرنے پر مذاق اڑایا ہے تو دوسری طرف وہ علامہ کو جرمن فلاسفر نیٹشے اور امریکی شاعر وائلٹ و ہٹمن پر غیر مشروط الفاظ میں تعظیم دیتا ہے۔ مغرب اور شرق کے ان اقبال شناسوں کو اس پر غور کرنا چاہیے جو علامہ اقبال کی تردید کے باوجود اب تک نیٹشے اور اس کے فوق البشر کاراگن الپے جا

رہے ہیں جبکہ بقول ہربرٹ ریڈ :

”ہر چند اقبال نے بطور خاص خود پر نطشے کے اثرات کی نفی کی ہے، مگر پھر بھی وہ تقابلی مطالعے سے نہیں بچ سکے، کیونکہ نطشے کے فوق البشر اود اقبال کے انسانِ کامل میں صرف چند تغاتی خصائص ہی مابہلا تیار ہیں۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نطشے کی اساس اشراق کی چھوٹی سے معاشرت پر استوار ہے، جبکہ میری دانست میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس میں سقراط حضرت مسیح اور حضرت محمد صلم کی صورت میں جو مثالی شخصیات لی گئیں، انہیں اپنی اصل میں کسی قصور سماج کا عطیہ یا پچھلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی فعلیت کا انہماق قرار دیا گیا ہے، اپنی اصل کے اعتبار سے اقبال کا مردِ کامل جمہوری ہے، اور وہ ایسا روحانی اصول ہے جس کی اساس اس امر پر استوار ملتی ہے کہ ہر انسان خفیع صلاحیتوں کا مرکز ہے چنانچہ ایک خاص نوع کا طرزِ عمل اپنا کر ان صلاحیتوں سے وابستہ امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ یہ مثالی تصور بھی مگر حقیقت سے زیادہ قریب ہے؟“

اس موقع پر اگر یہ سوال کیا جائے کہ ہربرٹ ریڈ کے پایہ کے نفسیاتی نقاد کو علامہ اقبال کی مذہبی شاعری میں کیا نظر آیا جو اس حد تک معترف ہوا تو یہ سوال کچھ اتنا بے جا بھی نہ ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دیگر سائنسی تجرباتی علوم کی مانند نفسیات بھی اپنے مزاج کے اعتبار سے غیر مذہبی و مگر مخالف مذہب نہیں، ہر اسی لیے نفسیات دانوں نے مذہب کا بھی انسانی ذہن کے ایک وقوعہ کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی واردات کے بارے میں اجتماعی رویے کے برعکس

خیالات کا اظہار کیا۔ ہمیں صرف ڈونگ ہی ایک ایسا قدر آور نفسیات دان ملتا ہے جو کہ نہ صرف غم اور مصائب کی اجتماعی زندگی میں مذہب کے مثبت کردار کا حامی تھا بلکہ روح اور خوابوں کی بشارت پر بھی یقین رکھتا تھا اسی لیے اس کے مخالفین اسے صوفی کہتے تھے۔ ہر بٹ ریڈ بھی کیونکہ اسی صوفی نفسیات دان کا پیروکار تھا۔ اس لیے وہ انسانی زندگی میں مابعد الطبیعیات کی اہمیت کا قائل ہے ملاحظہ ہو:

آدب کے فن کا رانہ اظہار کا نقطہ عروج اور شہر اور انسانی روح سے وابستہ مسرت کی آخری حدود و مابعد الطبیعیات میں ہے۔ اسی میں روحانی دنیا کے اسرار و رموز بھی نمایاں ہیں۔ اس میں انسانی روح اور ہمارے تشخص کی لافانی عمل پذیریری کا مسئلہ بھی شامل ہے۔ ہر عہد میں انسانی ذہن کی اسی سے پرواغت ہوتی رہی ہے اور مستقبل میں بھی یہی ہوگا۔ صرف یہی ایک موقع ہے جہاں ہم سب رنگ و نسل اور زمان و مکان سے ماورا ہو کر مساوی ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح عہد عتیق ہو یا عصر جدید ہر دور میں اس کی متفقہ ستائش بھی ہوتی رہی ہے۔ وہ اہل قلم جنہوں نے خود کو اس کے مباحث کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ ان کا انعام، منافع کی شرح یا رائتی کے برعکس اولیٰ کھیلوں کے فاتحین کی مانند صرف لارل کا ایک تاج ہی ہو سکتا ہے۔ لیکن انسانیت کی نگاہ میں وہ ہمیشہ متاج عزیز تر رہیں گے۔ یہی نہیں بلکہ اپنے جمالیاتی احکام کے باوجود انکی تخلیقات ہمیشہ قدر اور تحسین کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی۔ آدب اور شاعری کا ارتقاعی نقطہ مذہب راس ہے اور رہے گا۔ ہندوؤں کی وید زرتشتوں کی ژند اور اوستا، یہودیوں کی تالمود اور عہد نامہ قدیم مسیح اور ان کے حواریوں کی انجیل، مکالمات فلاطون، قرآن مجید، تنویر کا ریلا اور

ہمدے اپنے عہد میں سوئڈن برگ، ہمک یا اسی نوع کی دیگر قابل قدر کتب جیسے لیسنز، کانٹ اور ہیگل کی تصانیف، یہ اور بعض ایسی ہی منظومات جن میں افراد اور قوعات انسانی جذبات کے طوفانوں اور مادی دنیا کے کرشموں کی تہ طرازی کے باوجود ان کا مذہبی لہجہ، اسرارِ نبیست سے آگہی، مستقبل کا شعور، نامعلوم کا احساس، ربانی مقاصد و چہار طرف سے ہم پر حاوی حقیقتِ اعلیٰ کا وراک، ان سب سے ان کا دامن تہی نہیں ہوتا اور یہ باواسطہ طور پر ان میں رنگ آمیزی کرتے ہیں، ان ہی سے ادب کی اصل عظمت و رفعت کا احساس ہوتا ہے وہ عظمت جو زمین کے پہاڑوں جیسی بلندی کا منظر پیش کرتی ہے :

ان خیالات کی بنا پر اگر ہریت ریڈ نے علامہ اقبال کی عظمت کا اعتراف کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے البتہ فکر اقبال سے اس کا صرف نظر تقیثاً تعجب خیز ہوتا۔

نوٹ : ہریت ریڈ کے مذکورہ مقالہ کا ترجمہ ازراقم فنون (اقبال نمبر، ۱۹۷۷ء) اور داتم ہی کی مرتبہ اقبال ...، ممدوح عالم میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

غالب

شعور اور لاشعور کا شاعر۔ غالب

غالب وہ سمجھ کر ادبی شخصیت ہے کہ ایک صدی بعد بھی قارئین اور ناقدین اس کے علم سے آزاد نہ ہو سکے اور اسی میں اسد اللہ خان کے غالب ہونے کا راز پہلا ہے۔ غالب کی عظمت اور مقبولیت کی کئی وجوہات ہیں مگر وقتاً فوقتاً ناقدین نے ان کے حوالے سے کلام غالب کا جائزہ بھی لیا ہے، تنقید، جنت پسندی، معنی آفرینی اور ندرتِ اسلوب وغیرہ اس نوع کی اہم وجوہات قرار دی جاتی رہی ہیں۔ غالب کی مقبولیت کی ایسی وجوہات کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے لیے ان سب کو دو عنوانات کے تحت جمع کیا جاسکتا ہے۔ ایک اسلوب و دوسرے مواد۔ اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کے منتخب اشعار اسلوب و مواد کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیت اور بھی ہے جس کی طرف بالعموم توجہ نہیں دی گئی اور وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسے فکری عناصر بھی ہیں جن کی ہر عہد میں جدید علوم کی روشنی میں بہ اندازِ نواہیت متعین کی جاسکتی ہے۔ فکری عناصر کا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے قطعی نوعیت کا مخصوص فلسفیانہ نظام مرتب کیا ہے۔ غالب کے

ہاں اس معاملے میں قطعیت نہیں ملتی بلکہ انہیں کسی حد تک گریز پا قرار دیا جاسکتا ہے۔ غالب کے کلام میں ہر طرح کے "فلسفے" بھی اسی لیے تلاش کیے جاسکے کہ قطعیت کے فقدان کی بنا پر ہر علم سے دلپس رکھنے والے ناقد نے اپنے علم کی جھلک اس میں دیکھ لی۔ یوں غالب کے اشعار اس کی اپنی ہی ایک بہت خوبصورت ترکیب کے بموجب آئینہ نگار بننا قرار دیے جاسکتے ہیں۔

قطعیت کا فقدان کوئی عیب نہیں، نہ ہی اس کا باعث انتشار و بکریہ، قطعیت کی صورت میں اقبال کی مانند ایک نظام فکر مرتب ہو کر دو اور دو چار بیسی باغی اہل صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر اس سے توشیح اور تکذیب میں سہولت بھی رہتی ہے لیکن ایک دن بدستے ہوئے حالات، نئے علوم اور نئے فلسفوں کی بنا پر ایسے فلسفے کا خاتمہ بھی ہو سکتا ہے، غالب کا معاملہ اس کے برعکس ہے، اس نے ایک ذی شعور فرد اور بالغ نظر نگار کی مانند زندگی کے بعض امور سے خصوصی دلپس تو ظاہر کی، ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار تو کیا مگر افکار کے صنم کدے تعمیر نہیں کیے اور نہ ہی احکامات صادر کیے، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غزل میں نظم کے برعکس یہ مجاز و ایمائیت کی بنا پر اول تو دو نوک بات نہیں کہی جاسکتی اور اگر کہی بھی جائے تو باہموج نہ جتنی نہیں، نتیجے میں غالب کے کلام کی اس خصوصیت نے جنم لیا ہے جسے "گریز پا" سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، کیفیات کا گریز پا ہونا نفسیاتی اعتبار سے بے حد لازم ہے، تخلیق کار جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو خود کو جب لازمگی، سرخوشی اور علم کیف میں پاتا ہے، شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذب جیسے الفاظ ذہنی و قوہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ کیا ہے؟ لاشعور کا تخلیقی لاشعور بننا تخلیق کار کی اس مخصوص نفسی کیفیت کو صرف صوفیائے جذب و مستی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے بڑتر ہستی کے حضور میں محسوس کرتے ہوئے اس کی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں، تخلیق کار کی سائیکل لاشعور سے پیوست ہوتی

ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیاتِ الہی سے ایک نئی تخلیق دوسرے کا کشف ہے۔
تخلیق کا یہ چونکہ خود کو معاشرے کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے۔ اس لیے وہ اس داخلی حلا کے سفر میں جو ہفت خواں طے کرتا ہے۔ اس کی نفسی واردات اپنے ہم چشموں کو سنا کر ذہنی بالیدگی پاتا ہے لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور دوسرے بقول :-

سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم

پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اور اسی سے شاعر اور صوفی میں امتیاز کیا جاسکتا ہے۔

تخلیقی عمل جن نفسی عوامل اور لا شعوری محرکات کی بنا پر پیچیدہ بلکہ کس حد تک اسرار سے پر نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے اشعار میں افکار ایسی قطعیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ فلسفی امورِ زیست پر غور و فکر کرتے وقت عقل اور استدلال کی بنا پر اپنی ذات کو درمیان سے نکال کر ایک بلند استخوان سے زندگی کے حسن و قبح اور خود حسن کے حسن و قبح کے بارے میں فیصلے سنا کر خود کو اپنے فریضے سے سبکدوش محسوس کرتا ہے۔

صوفی بھی اور ادبِ زیست کے عمل میں اپنے مادی وجود کی نفی کرتا ہے کہ اس

کی دانست میں حسیات اور ان سے جنم لینے والی SENSOUES کی

شوریدہ سرری حقیقت کے براہ راست اور اک میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں اگر کوٹ پیدا نہ بھی کریں تو انحراف کا باعث تو یقیناً بنتی ہیں۔ یوں فلسفی اور صوفی کے طریق کار کی اساس نفی ذات قرار پاتی ہے۔ (صوفیاء کا نظریہ: نفی خودی، فلسفی اور صوفی کافات کو ایک طرح کی زنجیر سمجھ کر اسے توڑنے کی کوشش کو سمجھنا و شواہد نہیں نفی ذات اس لیے ضروری ہے کہ اس سے وابستہ نفسی واردات اور پھر ان واردات

کے پس منظر میں لاشعری حرکات کے تہہ در تہہ سلسلے زنجیری کڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔ بالفاظ دیگر حقیقت تک رسائی کے لیے فلسفی اور صوفی ایک ہی نقطے سے سفر کا آغاز کرتے ہیں۔ مگر دونوں کی اطراف جدا گانہ ہیں۔ ایک عقل و استدلال کو رہنما بناتا ہے تو دوسرا کشف و وجدان کو۔ مگر مختلف اطراف سے شروع ہونے والا یہ سفر آخر ایک ہی نقطے پر ان کا ملاپ بھی کرا دیتا ہے۔ اور تلاش حقیقت کو، یہ قوس دائرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شاید اسی لیے بعض اوقات بالبعد الطبیعیاتی، جمالیاتی اور اخلاقی امور میں تصفیوں اور صوفیاء کے ہاں غیر معمولی طور پر مماثلت نظر آتی ہے۔

حقیقت



اس تفصیلی پس منظر کی ضرورت یوں محسوس ہوتی کہ حقیقت کے کھوج میں ہٹکنے والی تیسری ہستی یعنی شاعر کا معاملہ ان دونوں سے قطعی برعکس ہے۔ کیونکہ شاعران کی طرح ذات سے فرار نہیں اختیار کرتا بلکہ ذات کے داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ صوفی حیات کو یوں مردود جانتا ہے کہ ان کی شورش سے جواب دہ اس دور واپس جہنم پتے ہیں۔ وہ اس کی یکسوئی کو جذب اور جذب کو ہستی میں تبدیل نہیں ہونے دیتے۔ لیکن شاعر گمان سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس کیلئے تو حیات ہی حصول تجربات کا سب سے بڑا ذریعہ ہیں۔ وہ ان سے دنیا کی بوتلمونی ہی کا اداک نہیں کرتا بلکہ اسے وہن میں مخمونا رکھتے ہوئے تصورات کے ذریعہ ہوت ضرورت ان کی باز آفرینی پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اسے التماس اور دہا ہوں سے بھی

ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں؛ کیونکہ تخیل کی خلاقانہ قوت کے ذریعہ وہ انہیں نئے سانچوں میں ٹوہل کر نئے روپ ہی نہیں عطا کر سکتا، بلکہ اسی تخیل کی اعادے وہ ان کے انتشار میں ہم آہنگی اور ان کی کثرت میں وحدت پیدا کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے اور یوں القباس اور ولہے اور ان سے جنم لینے والے اعصابی تھک کی سرکش نہیں جو فلسفی کے 'وحیان' اور صوفی کے 'گیان' میں خلل ہو سکتی ہیں۔ شاعر کے لیے ایک طرح کی غذا ثابت ہوتی ہیں، وہ سمندر کی مانند ہے کہ وہ آگ جو دوسروں کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے، خود اس کے وجود کی ضامن ہے، اسی لیے تو ایسے لاتعداد شعراء کی مثالیں مل جاتی ہیں، جو اعصابی خلل کا شکار اور مریضانہ رجحانات کے حامل تھے، اور اخلاقی اعتبار سے دیوانیے ثابت ہوئے اور ایسے بھی جن کی سب سے بڑی قوت ہو کہ دنیا جنس تھی، یہ وہ لوگ ہیں، جنہوں نے حیات کے پرتونق سمندر کا ساحل سے نظارہ نہ کیا بلکہ اس کی تہ میں ڈوب ڈوب کر ابھرے۔ دوسرے شعراءوں سے نوزو رہے، انہوں نے بہتے ہوئے شعراءوں سے دامن بھر لیا اور نفس کی طرح نئے گیت کے ساتھ نیا جنم بھی لیا۔

جیسا کہ گوشہ مطور میں عرض کیا گیا، شاعر کا سفر نوات کے داخل خلا کا سفر ہے یہ سفر خود سے شروع ہو کر لاخود تک جاتا ہے۔ اس کی کوئی منزل نہیں کہ لاخود کی ہر جہت منزل نہیں بلکہ سنگ نشان ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تخلیق کار اور تخلیق کے نفسیاتی مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پیشتر یہ اساسی امر کسی طور پر فراموش نہ کرنا چاہیے کہ وہ اردو غزل کا شاعر تھا، غالب کے وقت تک اظہار کے ایک سانچے کے طور پر غزل سے بعض نئی تقاضے وابستہ کیے جا چکے تھے، مضامین کے ضمن میں بعض روایات واضح ہو چکی تھیں، روایات کے ان دائروں سے باہر نکل کر آنے کی بعض شعراء نے ہمت تو کی مگر ان سے

بنارت کی کوئی نہ سوچ سکتا تھا، اسی طرح ابرانہ کے لیے بھی :

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو

بقی نہیں ہے باوہ و ساغر کے بغیر

کے مصداق کچھ مسلمات تھے: نتیجہ یہ نکلا کہ نزل گو کے لیے محض الفاظ کے بل بوتے پر جذبات کی آہٹ سے عاری شاعری کرنے کے لیے ہر طرح کی سہولتیں میسر تھیں، شاعر کو دل کی بات کہنے میں بھی چونکہ روایات اور مسلمات کو ملحوظ رکھنا ہوتا تھا، اس لیے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ نفسی داروات کی تیزی اور اس کی شدت ایسی ہم گیر اور ساتھ ہی شاعر پر اس کی گرفت اتنی قوی ہوتی کہ آہگینہ تندہی صہبائے گچھلا جانے ہے، والی بات ہو جاتی، اس لیے غالب (یا کسی بھی شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ معیار ہمیشہ پیش نگاہ رہے کہ یہ شعر روایتی تو نہیں؟ یہ مضمون روا جاتا تو نہیں باندھا گیا اور یہ خیال تقلیداً تو نہیں ادا کیا گیا اور ان کے ساتھ ساتھ یہ کہ کیا اس شعر کی تاثیر محض الفاظ کی شعبہ بازی تو نہیں؟ اور یہ اثر کہیں فنی چابک دستی کا پیدا کردہ تو نہیں؟

اس نئی معیار پر بالعموم وہی شعر پورا ترے گا جس میں شاعر جذبے سے مغلوب ہو جاتا ہے اور یوں شعر میں ایک خاص طرح کا داہانہ پن آ جاتا ہے، اس داہانہ پن کو بے ساختگی سے میسر سمجھنا چاہیے، بے ساختگی کا تعلق طرزِ ادا سے ہے، جبکہ داہانہ پن اس ذہنی ترنگ کا غماز ہے جو شاعر کو اپنی گزرت میں لے لیتی ہے، یہ ذہنی ترنگ اور داہانہ پن لاشعور کے اس جبر کا بھی منظر ہے، جس کے تحت فن کار تخلیقی عمل کے پانچ مراحل طے کر کے تخلیق کی صورت میں اپنا انعام پاتا ہے۔

غالب کی باہم ترین خصوصیت ہے کہ وہ بیک وقت شعور کا شاعر بھی ہے اور لاشعور کا بھی، دوسرے لفظوں میں ان کے دماغی عقلتیت بھی ہے اور نفسی داروات بھی،

تعلقل کو اظہار اس کے تصور غم سے ہوتا ہے جب گزر گسیت ، رشک اور ایندھن پرستی جیسے
رجحانات لاشعور ہی محرکات کے زیر اثر قرار دیے جاسکتے ہیں ، :

غم دہائے غم کو بھی اسے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایکدن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش ازیک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

ہو واجب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سرکے کٹنے کا
نہ ہوتا اگر جداتن سے تو زانو پہ دھڑا ہوتا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کو دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

غم زمانہ نے جھاڑی نشاۃِ عشق کی مستی
وگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غم اگرچہ جاگلس ہے پہنچیں کہاں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا غم زور محار ہوتا؛

رنج سے خوگر ہوا انساں توٹ جاتا ہے رنج
خشکیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آسان ہو گئیں

مندرجہ بالا اشعار میں غائب کے تصور غم کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اشعار کی یہ ترتیب غائب کی نہیں، اس لیے ان اشعار میں تصور غم کا اگر ارتقاع واضح ہے تو یہ ترتیب کی بنا پر ہے۔ دراصل غزل گو شعراء کے ہاں ردیف و ارجوان مدون کرنے کے رجحان کی وجہ سے ٹکری اور تعداد کا سراغ دگانا بہت دشوار ہو جاتا ہے، بہر حال پہلا شعر زندگی میں غم کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ اظہار یہ شعروایتی معلوم ہوتا ہے۔ غم کے بارے میں جو انداز نظر اردو غزل میں مروج ہے اسی کی عکاسی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ آسان باتیں نہیں جتنا معلوم ہوتا ہے بلکہ خراج کے اعتبار سے کسی حد تک اس مشہور شعر کے قریب پہنچ جاتا ہے:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحہ غم ہی ہی نغمہ شادی نہ ہی

دوسرے مصرع میں تمام زور ہی ہی کاپید کردہ ہے بلکہ پہلے شعر میں اسے دل خمیت جانے کا ٹکڑا ہی ہی کی تفسیر معلوم ہوتا ہے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غائب کے ہاں غم کے بارے میں جو انفرادیت کا احساس ابھرتا ہے تو اس کی اساس ایک مخصوص انداز نظر پر استوار ہے۔ دوسرا شعر بھی زندگی میں غم کی کارفرمائیوں

کے احساس پر مبنی ہے۔ یہاں زندگی کا انفرادی پہلو یعنی بدغم غالب کے تصور غم کے تحریری ارتقاء کو خوبی سے آشکار کرتا ہے۔ وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ پہلے مصرع کا آنا دوں دوسرے مصرع کا ہم ہی ہے۔ جو اپنے جوہر کے لحاظ سے نہیں ہے۔ گویا اپنی ذات کے حوالے سے غالب یہ بتا رہا ہے کہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی اہلیت سے ہی غموں کی آزادوں کی روش پیدا ہوتی ہے۔ سوچ کا یہ انداز عقلی قرار دیا جاسکتا ہے۔

کو تیسرا شعرا وہ اس سے وابستہ احساسات شدید قسم کی بے حسی (APATHY) کے نمازیں ہیں۔ لیکن اس کی تہ میں وہی غم کو بطور حقیقت تسلیم کر لینے کا جذبہ موجزن ہے، غالب کے تصور غم میں یہی شعور ہے جس میں عقلی رویے کو نفسی واردات کے عود پر پیش کیا گیا ہے۔

پہلے شعر میں جو احساس زیرِ سطح تھا، چوتھے شعر میں وہ ایک واضح تصور کی صورت میں سامنے آتا ہے غالب اس نے کھل کر زندگی میں غم کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ غم ہی حیات ہے۔ اس لیے اس سے منفرت نہیں۔ جب اس سے گریز ممکن نہیں تو پھر نثر غم کیوں؟ اور نثر غم بھی ہو تو نظم زلیست میں اس کی بھی تواہمیت ہے۔

غالب کے تصور غم کی عقلی اساس دراصل ۴ - ۵ اشعار سے واضح ہوتی ہے۔ اس نے غزل کی روایت میں پہلی مرتبہ غم و دگر کو غم عشق کے برابر درجہ دیا ہے یہیں بلکہ وہ یہ اعتراف کرنے کی جرات بھی رکھتا ہے:

غم زمانہ نے جھاڑی نشاۃ عشق کی مستی

غالب سے پہلے میر تقی میر نے بالخصوص اور بعض دیگر شعراء نے باعموم غم اور اس سے وابستہ کیفیات کی تربہانی بہت کامیابی سے کی ہے۔ غالب نے میر کے مقابلے میں اس موضوع پر نسبتاً بہت کم کھٹا، مگر جو کچھ کھٹا، اس میں ایسا عقلی زاویہ نمایاں

تھا کہ ایک صدی بعد کے مادی جدیدیات کے تحت جنم لینے والے شاعرانہ افکار کو۔

ANTICIPATE ہی نہیں کر لیا بلکہ بیشتر ترقی پسند شعرا کے مقابلے میں زیادہ حسن اور خوبی سے کام ہی لیا۔ غالب نے محض غم و روزگار کا بے سرار و نا نہیں رویا بلکہ اسے غم عشق کے ساتھ دوسرے پلڑے میں رکھ کر ہم وزن بھی ثابت کر دیا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے اس نے تو غم و روزگار کو غم عشق پر فوقیت بھی دے دی۔

غالب نے چونکہ غم کے بارے میں عقلی رویہ اختیار کیا اس لیے اس نے ابقوریہ فلسفیوں کے مانند زندگی کی اساس نہ تو مسرت پر استوار قرار دی اور نہ ہی حصول مسرت کو زندگی میں ایک نصب العین بنایا۔ ان کے برعکس وہ غم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے۔ زندگی، اشیاء اور توقعات میں اس کی کارفرمائیوں سے نگاہیں نہیں چراتا، بلکہ رنج سے خنجر ہونے کی تلقین کرتا ہے کہ یہی طریقے شکلیں آسان کوئے کا ہے۔

بعض ناقدین نے شو پنہار جیسے فلسفیوں کے اسرار اور اقوال گنوا کر غالب کے ہاں ایک باضابطہ فلسفہ غم ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے ہاں باقاعدہ فلسفہ نہیں ملتا، البتہ اس کے ہاں زندگی کے بعض امور میں سے غم کے بارے میں ایک عقلی رویہ ضرور ملتا ہے۔ اس کے عہد کی غزل اور اس کے مسلمات کو پیش نظر رکھ کر دیکھیں تو یہ عقلی رویہ کسی فلسفے سے کم نہیں۔

جدید نفسیات کی روشنی میں دل ان غالب کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں بعض نفسی میلانات بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس موقع پر اس امر کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ نہ تو غالب ایک ابنا مل شخص تھا نہ ہی بطور خاص مریضانہ رجحانات کا حامل۔ اس لیے اس کی شاعر غری بعض جدید شعرا کی مانند مریضانہ نفسیات کا عہد نامہ نہیں۔ اس کے فنکارانہ خلوص کی دلیل یہ ہے کہ اس نے غزل کو نفسی ماریٹ کا آئینہ بنا دیا۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی الفت ذات میں ہی نہیں ملتی بلکہ محبہ شیشے سے گزرتی شعاع کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے، وہ اپنے محبوب پر تانلاں ہویا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ کرتے، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پہ اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا تنگ کامریضانہ اظہار کرے یا پھر خالص تعلق، ان سب مضامین میں جذبہ نے جلا نرگسیت سے پائی، متفرق اشعار سے تعلق نظر غالب کی بعض مسلسل غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں، ان کے مطلع درج فرمیں:

(۱) ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے

مری رفتار سے بھاگے ہے بیاہاں مجھ سے

(۲) بڑیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے، میرے خیال میں تو یہ اردو کی بہترین نرگس غزل ہے، مطلع اور مقطع درج ذیل ہے:

حسن غمزے کی کشاکش سے چٹھا میرے بعد

بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب

کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

غالب کا شدید مریضانہ رشک مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے، میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے، نرگس کے لیے اول تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلا، الفت ذات کے ہنور سے چٹکا رہا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ چونکہ اس سے اپنی

ذات کی تطبیق کر لیتا ہے، اس لیے اس کی محبت بھی روایت کئے "نرگس" ہمیں ہوجاتی ہے۔ مریض محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ یوں محبوب بعض اوقات گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر اُفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ غالب کا درج ذیل شعر تحلیلِ نفسی کے نرگس مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی نہیں بلکہ محبوب سے نرگس محبت کی اساس بھی ہیکرنا ہے :

پتہ کہتے ہوں خود بینِ دُخو آرا ہوں نہ کیوں ہوں

بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں بُتِ آئینہ سیما سے محبت و راصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے اس پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے چنانچہ غالب کی نرگسیت ہی اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکزِ تلاش کر لیتی ہے جہاں گئے چل کر تنگ و حسد کا باعث بنتی ہے۔ ذیل کے اشعار غالب جیسا نرگس ہی کہہ سکتا تھا :

کیوں جل گیا تابِ رخِ یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

دیکھنا قسمتِ کراپ اپنے پہ رنگ آجائے ہے

میں اسے دیکھوں بجلاکب بھرتے دیکھا جائے ہے

ہم رنگ کو اپنے ہی گوارا نہیں کرتے

مرتے ہیں وہے ان کی تمنا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہر دوسے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سنبھالنے ہے مجھ سے

غالب کی انفرادیت اس میں ہے کہ اس نے شعور ہویا لاشعور ان کی ترجمانی میں
فن کار غالب کو بے بس نہیں ہونے دیا۔ اس لیے اس کی شعور کی شاعری محض فلسفہ
نہیں اس نے نیوراتی بنے بغیر لاشعور کی شاعری کی۔

عام زندگی کے مانند فن میں بھی لاشعور کا معاملہ طیشی کبیر جیسا ہوتا ہے لاشعور
محركات کی صورت میں مائل پر عمل کر کے اظہار کرتا ہے۔ اس لیے محرکات کی تحلیل و تشریح
آسان نہیں ہوتی۔ یہ تو دور بادلوں سے بنی جھڑتی تصویروں جیسی صورت ہے کہ ہر
ایک اپنے اپنے طور پر ان صورتوں کو معنی پہناتا ہے۔ غالب کے ان جن اشعار سے
لاشعور ہی عوامل کا ابلاغ ہوتا ہے۔ ان کے اظہار میں فن کا مانہ ضبط ملتا ہے۔ رشک
کے مریضانہ احساس کی مانند کیفیات اہل داخل ہی کیوں نہ ہوں لیکن ان کے اظہار میں
کوئی اہلاریٹھ نہیں ملتی۔ لاشعور ہی رجحانات کا فن کارانہ اظہار چونکہ ترفیع
کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے فنکارانہ اظہار اور

(SUBLIMATION)

کامیاب ابلاغ سے تخلیق کار کی شخصیت بہت کچھ حاصل کرتی ہے۔ یوں شاعر کو
فات سے فرار کی ضرورت پیش نہیں آتی کہ اظہار ذات ہی سے وہ جذباتی کشش
سے کسی حد تک نہات حاصل کر کے نفس آسودگی پالیتا ہے۔

غالب کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض
شاعر لاشعور ہی تھا۔ اس لیے اس کے تمام کلام کی نفسیاتی تشریح غلط ہی نہ ہوگی
بلکہ اس سے اخذ کردہ نتائج گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ
یہ بھی اہم حقیقت ہے کہ جن اشعار میں وہ لاشعور کا شاعر نظر آتا ہے۔ نفسیات کے تناظر

کے بغیر ان کا درست مطالعہ ممکن نہیں۔ لیکن سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں شعور اور لاشعور شام سویرے کی طرح گھلے ملے ہوتے ہیں اور اسی نے مرزا اسد اللہ خاں کو غالب بنایا۔

غالب، خطوط کے آئینے میں

خطوطی جذبات و خیالات کا روزنامہ اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے اس میں وہ صداقت و خلوص ہے جو دوسرے کلام میں نہیں نظر آتا۔ خطوں سے انسانی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے، وہ کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہو سکتا؟ (عبدالحق)

جب تک ادب سے نفسیات کا رشتہ استوار نہ ہوا تھا، اس وقت تک خطوط کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ نہ سمجھا جاتا تھا۔ دراصل ہماری قدیم تنقید اگر تذکرے کے اشارات کو تنقید ایسے با اصول علم کا نام دیا جاسکے، اور موجودہ انتقادی معائیر میں سب سے بڑا فرق ہی یہی ہے کہ اول الذکر صرف ادب کو پرکھتی تھی، اسکے نزدیک فن پارہ فنکار کی شخصیت سے ایک جداگانہ چیز تھی، وہ درخت کی نوعیت "جانے بغیر پھل چکھ کر اسکے ذائقے کے بارے میں اپنے تاثرات کے اعتبار سے مطمئن ہو جاتی تھی بلکہ اس کا

سلہ۔ درخت کی نوعیت جاننے کے بعد پھل کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا؟ (ساں بر)

کام زیادہ سے زیادہ اس تنقیدی نگہ کو تک محدود رہتا تھا۔ کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے۔ کہنے میں کہاں تک کامیاب رہا، اور کیا یہ کہنا چاہیے بھی تھا یا نہیں؟ شاید اسی لیے ہماری قدیم تنقید عروضی مناقشوں اور لفظی مباحث میں الجھ رہی۔

”تنقید کا اعیانہ حالی سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ادب معاشرہ اور ادیب کا باہمی تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ادب سے کسی مقصد کا مطالبہ کیا، ان کے یہاں پھل کے ساتھ ساتھ درخت کی نوعیت ”جاننے کا رجحان بھی ملتا ہے اور اسی لیے انہوں نے ”یادگار غالب“ میں غالب کے کلام کی فنی خصوصیات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں انہوں نے خطوط سے بھی کام لیا اور صحیح حالی کی بانٹ فطری کا واضح ترین ثبوت ہے۔

ایڈیٹر اور اس کے ہم نوا ماہرین نفسیات کے نظریات کی رو سے ادب اور تنقید انواع قانون طیفہ انسانی، ان کے انہماکی متنوع صورتیں ہیں۔ ان سے کئی لوگوں اور خود ادیبوں کو بھی اختلاف ہو سکتا ہے کہ ان کی تخلیقی کاوشیں محض احساس کتری سے مجروح ان کی تسکین ہی کا ذریعہ ہیں۔ لیکن میرے خیال میں آقاؤ ہر ایک تسلیم کر سکتا ہے کہ دائری اور خطوط کی صورت میں ادیب کی انما ۱۰ اس کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسیاتی تار و پود اور لاشعوری عوامل کا ایک حد تک بلا واسطہ انہما ہوتا ہے۔ اس ضمن میں قارئین خطوط سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔ لیکن وہ بالعموم پرائیویٹ نوعیت کی ہوتی ہیں۔ اور دائری سے ایماندار سی برتنے والا کسی صورت میں بھی ان کی اشاعت عنواناً نہ کرے گا۔ اس لیے انہیں ادب سے خارج کر دینے کے بعد انسانی انما کی گہرائی میں جھانکنے کے لیے صرف خطوط ہی کو اپنی چھڑکوں کی صورت اختیار کر سکتے ہیں۔

اقبال اور شبلی دونوں ہی نے عطیدہ بیگم خیم کی خطوط لکھے تھے۔ ان سے بن دوڑوں کی شخصیت پر نئے زاویہ سے روشنی پڑتی ہے۔ مولانا شبلی کی تو داستان عشق ہی ان

خطوط سے ترتیب دی گئی ہے۔ اسی طرح جو ان اقبال کے ذہن کے بھی گئی تھیں ان خطوط سے بے نقاب ہوتے ہیں۔ اگر کے خطوط اس کی شاعری کی نفی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر خطوط اس سنگتگی سے عاری ہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے بلکہ بعض خطوط تو اس قدر یاس میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ انسان تصور بھی نہیں کر سکتا کہ یہ اسی شاعر کے قلم سے نکلے ہیں جس کے کلام میں شاہرہ منی نے اڑھاپے ظرافت کا لحاف !

الغرض خطوط کا وہ آئینہ ہے جس میں کھینے والے کا کردار، نظریات، ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواد مل سکتا ہے۔ اس میں اخبار، خاطر، قسم کے خطوط شامل نہیں کیے جاسکتے، جو کبھی کبھے بھی نہ گئے تھے۔ اور وہ کے تحت بار خاطر، خنے والے خطوط بھی اس زمرہ سے خارج کر دینے چاہئیں اور وہ خطوط بھی جو شائع کرانے کی شعوری یا لاشعوری خواہش کی بنا پر سپرد قلم کیے جاتے ہیں۔ مدبرانہ جملہ کے نام لکھے گئے خطوط بڑی اچھی مثال پیش کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ ”عویدہ ہنسری“ ۲۷ اکتوبر ۱۸۹۸ء کو شائع ہوا تھا، دراصل غالب شروع شروع میں اپنے خطوط کی اشاعت کے حق میں نہ تھے۔ شیخ محمد اکرم حیات غالب میں لکھتے ہیں :

”۱۸۵۵ء میں (اُسے بہادر، منشی شوزن ان اکبر آبادی اور منشی ہرگوپال تفتہ مرزا کے اردو رقعات چھپوانا چاہتے تھے۔ لیکن انہوں نے مخالفت کی

۱۔ تفتہ مرزا کی ضمن میں لکھا تھا: رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد دکرو، اور اگر تم ہماری خوشی اسی میں ہے تو مجھ سے نہ پوچھو تم کو اختیار ہے؟

اور یہ ارادہ ترک کر دیا گیا۔ اس کے دو تین سال بعد ۱۸۶۱ء میں چودہری عبدالغفور مارہروی کو خیال آیا کہ مرزا کے جو خطوط ان کے نام آتے ہیں وہ اس قلیل ہیں کہ انہیں شائع کر کے ہر خاص و عام کو ان کے پڑھنے کا موقع دیا جائے۔۔۔۔۔ چودہری صاحب ابھی اپنا ارادہ پورا نہ کر چکے تھے کہ انہیں ان کو ایک ایسی مجلس میں پڑھنے کا اتفاق ہوا، جہاں منشی ممتاز علی خاں ملک مطیع بمبتائی موجود تھے۔ انہوں نے چودہری صاحب سے کہا کہ اگر وہ خطوط بنام تمہارے آتے ہیں اور تم نے سنائے ہیں، جمع کرو تو میں ان کے انطباع کا بیڑہ اٹھاتا ہوں۔ چنانچہ چودہری صاحب نے ان خطوط کو جمع کیا، اور مہر غالبؒ اس مجموعہ کا تاریخی نام رکھا، لیکن ابھی طباعت کی نوبت نہ آئی تھی کہ منشی ممتاز علی نے سوچا کہ اگر مرزا صاحب کے رقعات جو دوسروں کے نام ہیں وہ بھی اس مجموعہ میں شامل کر لیے جائیں تو اس مجموعہ کی قدر و قیمت بڑھ جائے گی۔ چنانچہ انہوں نے ان رقعات کی تلاش شروع کی۔ حسن اتفاق سے انہیں پتہ چلا کہ خواجہ غلام غوث بے خیر مرزا کی مدد سے ان کے رقعات جمع کر رہے ہیں اور انہوں نے ان رقعات کو بھی حاصل کر لیا۔ خواجہ غلام غوث بے خیر نے ۱۸۶۱ء سے خطوط جمع کرنے شروع کر دیے تھے۔ اور چودہری عبدالغفور سرمد لے خطوط ان کے پاس پہلے ہی موجود تھے۔ لیکن اس مجموعہ کی طباعت و اشاعت کوئی آٹھ سال کے بعد وقوع پذیر ہوئی۔ مرزا جو ۱۸۶۳ء سے ہی طباعت کے منتظر تھے، بے قرار ہو گئے اور بے خبر کو نکھا؛ اور ہاں حضرت! وہ مجموعہ چھپے گا یا لفتح یا چھپے گا یا لغم۔ چھپ چکا ہے تو

حق التصنیف کی جتنی جلدیں منشی ممتاز علی خاں صاحب کی ہمت اقتضا
کرتے، بغیر کو بیٹے؟

بے خبر کا ارادہ تھا کہ مجموعہ رقعات کے شروع میں مرزا کا اپنا دیباچہ ہو، لیکن
انہوں نے نہ مانا، اور بالآخر یہ مجموعہ مصنف کے دیباچہ کے بغیر منشی ممتاز علی خاں کو شائع
کے لیے پیش کیا گیا۔ منشی صاحب نے بے خبر اور سرور کے مجموعوں کو یکجا کیا اور خود دیباچہ
لکھ کر انہیں نمود ہندی کے نام سے شائع کر دیا۔ خطوط کے دیگر مجموعوں کی تفصیل
درج ذیل ہے :-

اردو منشی : ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ (وفات کے تین ہفتہ بعد) اس کا دوسرا
حصہ ۱۸۹۹ء میں طبع ہوا اور پھر ۱۹۳۷ء میں نواب رام پور کو لکھے گئے
تمام (غیر مطبوعہ) رقعات غالب کے عنوان سے شائع ہوئے۔

جب ہم غالب کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ بھرپور اور توانا شخصیت پس منظر
میں چلی جاتی ہے۔ جس کا احساس غالب کے کلام پر چھایا ہے۔ اس کی جگہ ہم ایک غیر
اور پانچ سے دوچار ہوتے ہیں، جس کی پتیلیوں پر درم ہے تو پاؤں پر پھوڑے جو
آج فساد خون میں مبتلا ہے توکل ضعف معدہ میں جس کی نظر کمزور ہے اور ہاتھوں
میں رعشہ اور جو بعض اوقات کمزوری کی بنا پر خطوط کے جوابات تک بھی خود نہیں
لکھ سکتا، بلکہ کسی اور سے لکھواتا ہے۔ جب ہم ان تحریروں کی تہہ میں جاتے ہیں تو وہاں
ہم کسی چڑچڑے مریض اور سکی بوڑھے کی بجائے ایک فلسفی سے دوچار ہوتے ہیں
جو ہلکے پھلکے مزاج سے زندگی کے بھید کھول رہا ہے۔ جو زندگی سے شکست خوردہ ہونے
کے باوجود بھی اس سے ہار نہیں مانتا بلکہ ہم رجا نیت ہے۔۔۔ ایسی رجا نیت جو —
بعض اوقات مریضانہ معلوم ہونے لگتی ہے۔ فنونیت اور یاسیت کو جھٹکتا رہتا ہے۔

مریضانہ اسے میں نے یوں قرار دیا ہے کہ رجائیت غالب کی شخصیت کے عناصر ترکیبی میں سے نہیں بلکہ یہ تو تھنائے زیست سے عہدہ برآ ہونے کے لیے مذکاؤ اللہ بننے والی کیفیت ہے۔ تنج سے نوجگڑ ہو کر رنج مشائے کی اس سنی کو نفسیاتی اصطلاح میں دفاعی عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی حالت ہے، جس میں انسان دوسروں کا نشانہ مزاح بننے سے پہلے ہی اپنے آپ پر ہنسنا شروع کر دیتا ہے، اسی لیے تو ہمیں بعض اوقات غالب میں تضاد بھی ملتا ہے۔ وہ انسان جو دوسروں کو لشورے دے،

”کیوں ترک لباس کرتے ہو، پہننے کو تبار سے پاس ہے کیا جس کو تانا چھیکو
گئے؟ ترک لباس سے قید ہستی مٹ نہ جائے گی، بغیر کھائے گزارا نہ ہوگا،
سنٹی وستی، رنج و آرام کو ہمارا کرو، جس طرح ہو، اس صورت سے بہرورت
گزارے جاؤ...“

وہی انسان خود کوئی جگہ موت کی دعائیں مانگتا ملتا ہے۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آ جاتی ہے، اور وہ یہ کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے اپنی وضع قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں وہ سب سے نمایاں تر نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا سوانحی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں، اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاسا ہی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ احساس برتری کی پیداوار ہوگی جس

۱. DEFENCE MECHANISM

۱۔ نفسی شیونرٹن کو ایک خط میں لکھا ہے کہ نواب اسد اللہ خاں بکھو یا مرزا اسد اللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حالت میں واجب اور لازم ہے؟

کی اساس احساس بکتری بنا کرتا ہے، اسی ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں نسلی برتری کا احساس خاصی شدت سے ملتا ہے، وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبت بدرجہا فخر کرتے ہیں، ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو یہ مستثنائہ حسد و خاطر میں نہ لاتے تھے، ابتداء میں بے دل کا تتبع، خامض مضامین اور اسلوب..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرا سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا، اسی طرح جب اردو مخطو نویسی کا آغاز کیا تو اپنے لبادہ اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی، اس کا دعویٰ انہوں نے پہنچ آہنگ میں یوں کیا ہے :

”میرا طریقہ یہ ہے کہ جب خط لکھنے کے لیے قلم و کاغذ اٹھاتا ہوں تو مکتوب“

”گو کسی ایسے لفظ سے جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے، پکارتا ہوں

اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کر دیتا ہوں، القاب و آداب کا پرانا

طریقہ اور شکوہ، شادی و غم کا قدیم رویہ میں نے بالکل اٹھا دیا؟“

بعض حضرات اس سے اتفاق نہیں رکھتے، لیکن اس سے غالب کی اہمیت اور ان

کے خطوطانے جس طرح اردو نثر کو غیر شعوری طور سے سلاست کے راستہ کی طرف موڑا

۱۔ اویس احمد اویس نے تحقیق نہیں، ان کی تحقیق کی رو سے خواجہ غوث بے صبر

(۱۸۲۴ء - ۱۹۰۵ء) اس سلسلہ میں اولیت رکھتے ہیں، انہوں نے غالب سے چار

برس پہلے (۱۸۲۶ء) میں اسی طرز کو اپنا رکھا تھا، عود ہندی میں غالب کے کئی

خطوطان کے نام ہیں، ان کے تعلقات بہت خوشگوار معلوم ہوتے ہیں، کیونکہ غالب

نے انہیں اکثر جگہ قبلہ، پیرو مرشد، حضور، قبۃ حاجات، جناب عالی، بندہ پرورد

حضرت، پیرو مرشد وغیرہ القابات سے نوازا ہے، (تحقیقیں)، ص ۱۱۳ - ۹۸

پر کچھ فرق نہیں پڑتا۔

غالب کی اردو خطوط نویسی پختہ عمری کے دور سے متعلق رکھتی ہے۔ وہ ایک بلند پایہ شاعر کی حیثیت سے ملک کے کم از کم ایک طبقے سے نضرب عقیقت وصول کر چکا تھا۔ زمانے کے گرم دوسرے طبیعت میں ایک خاص طرح کا فطری اور سکون سا پیدا ہو چکا ہوگا۔ وہ ہر وقوعہ پر ایک بلند جگہ سے نظروں سے گزارنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بلندی وہی ہے جو لاشعوری طور سے اس کی شخصیت کا ایک جزو بن چکی تھی، اپنی عظمت کے مثبت احساس نے اس میں ایک خاص طرح کی فوہنی بلندی پیدا کر دی تھی، غالب کے بعض خطوط پڑھتے وقت قید خانے میں زندگی کا آخری دن گزارنے والے سقراط کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جرموت کو سامنے دیکھتے ہوئے فلسفیانہ صداقت کے نقشے میں چور..... زندگی اور موت کی گتھیاں سلجھاتا ہے، بیڑیاں اتار دیے جانے کے بعد وہ اپنے دوستوں سے یوں گویا ہوتا ہے،

”راحت اور الم ایک دوسرے کے محتاج تصور کیے جاتے ہیں، لیکن ان دونوں کا ایک دوسرے سے کچھ عجیب سا تعلق ہے۔ گویا انسان میں یہ دونوں بیک وقت موجود نہیں ہوتیں، لیکن ان میں سے ایک کے طلب ٹھاکر کو باہموم دوسری چیز بھی طلب کرنی پڑتی ہے..... اسی لیے تو ایک کے پیچھے پیچھے دوسری بھی آ موجود ہوتی ہے، مجھے اس وقت اس حقیقت کا تجربہ ہوا ہے۔ بیڑیوں کے باعث محسوس ہونے والا دکھ اب راحت میں تبدیل ہو چکا ہے؟“

غالب سقراط کی مانند خاص فلسفی نہ تھا، لیکن اس کا مزاج مغزور فلسفیانہ تھا۔ زندگی اور شاعری میں غالب کا خوشی کے باسے میں کچھ اس قسم کا خیال تھا.... نہ ہونٹا تو جینے کا مزہ کیا! دہرے اور وقوعہ کو نفیست سے دیکھتا ہے، خوشی اس لیے ابھی

کہ وہ غم کے بعد آتی ہے۔ زندگی کا پیار موت اور فنا کے تصور سے جنم لیتا ہے، اسی فلسفیانہ رجحان نے اسے زیست کی بے شمار تلخیوں سے نجات دلا دی، اولاد کا نہ ہونا، زلمے کی بے قدری اور روپے پیسے کی کمی غالب کے مستقل مسائل میں سے تھا، مگر غالب کی رجائیت بسا اوقات اسے آنسو بہانے سے روکتی ہے، غالب کے ہاں تلخیوں کو بھلانے کی سہی بھی ملتی ہے، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے :

تھ ۶ برس کی عمر ہے، ۵۰ برس عالم رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو نہ ہر دور ع منظور نہیں ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو کھاؤ اور مزے اٹاؤ، نگر یہ یاد رہے کہ مہوی کی کبھی جزا، شہد کی کبھی نہ جزا، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے، کسی کے مرنے کا وہ غم کسے جو آپ نہ مرے، کیسی اشک افشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ !

ایک اور موقع پر مزاج کے انداز میں لکھا ہے :

رمضان کا مہینہ روزہ کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا ترقا ہے، کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے، بس صاحبِ اجب ایک چیز کھانے کو ہوتی اگر چہ غم ہی ہو تو کیا غم ہے ؟

بعض اوقات غالب کی شخصیت سے اس رجائیت اور مزاج کا چھلکا اتر جاتا ہے تو ہم غالب میں اگر ایک طرف بے پایاں غم جلوہ گر دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ایک طرح کی بے حسیت سے مشابہ حالت ہے۔ غم اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں خوشی کا احساس پوری شدت سے موجزن ہے، بلکہ اس لیے کہ سرے سے احساس

غم سے متاثر ہونے والی قوت ہی کند ہو کر رہ گئی ہے۔ مندرجہ ذیل خط میں غالب نے اپنی جو تصویر کھینچی ہے کیا وہ بے حسی کی مکمل ترین تصویر نہیں؟

”بھڑکود کیسود آزاد ہوں نہ عقید۔ نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، بستے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں، روٹی روٹنا نہ کھاتا ہوں، شراب گاہے گاہے پیئے جاتا ہوں، جب موت آئے گی مروں گا، نہ شکریہ نہ شکایت جو تقریر ہے بہ سبیل حکایت؟“

یہ خط جس نوہنی حالت کا غماز ہے وہ سائیکی کے مجروح ہونے پر وال ہے جب فرد کی آرزوئیں عدم تسکین کی بنا پر گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیں اور وہ اپنے ذہن کے نہاں خانے میں ان کے مدفن بنانے پر مجبور ہو جائے تو اس صورت حال سے جنم لینے والے مختلف النوع رد عمل میں سے ایک یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ خود کو حالات کے دھماکے پر ایک بے بس تنگے کی مانند چھوڑ کر اپنے حال سے بے پرواہ اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتا ہے جس نفسی قوت نے خارجی ماحول میں آرزوئوں اور تمناؤں کے حصول کے لیے صرف ہونا تھا وہ باہر نکلنے کا راستہ نہ ملنے پر دیکھ بن کر انسانی سائیکی کو کمزور کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہ داخلی کش مکش انتہائی صورتوں میں اعصابی انتشار کی موجب بھی بن سکتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب اس حالت کو کیسے پہنچے؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہم ان کی سوانح عمریوں سے کم فائدہ اٹھا سکتے ہیں کیونکہ وہ زمانہ کسی شکی کریشیکل بائیوگرافی لکھنے کا نہ تھا۔ اس معاشرے میں جھوٹی وضواری طبع ایسی شرافت ایک اہم قدر تھی۔ اس لیے کسی کے حالات زندگی لکھتے وقت شخصی خیالوں اور کردار کے کمزور پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے آج ہم خطوط کو زینہ بنا کر غالب کی شخصیت کے نہاں خانے میں اتر سکتے ہیں۔ شکریہ کہ یہ ایمانداری سے

قلم بند کیے گئے ہیں ان میں انانیت ہے۔ مگر اپنے منہ آپ میاں ٹھوکتا نہیں بلکہ غالب انانیت کے اظہار میں بھی اپنی انفرادیت کا ثبوت دیتا ہے۔ زمانہ جن افعال و خیالات کو تجرباً سمجھ کر چھپاتا ہے۔ غالب نے کھل کر اظہار کیا ہے۔ اس نے اپنے بچپن کا تذکرہ کھل کر نہیں کیا۔ صرف کہیں کہیں اور وہ بھی ضمناً۔۔۔ کنگوے اڑانے اور ایسے ہی ایک آدھ کھیل کا ذکر کیا۔ ماضی کے جس واقعہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے وہ بے عشق !

ایک تہم پیشہ ڈومنی سے عشق تھا مگر وہ جلد ہی اس جہاں سے سڑھلی
یہ غزل اسی ڈومنی کا مرثیہ سمجھی جاتی ہے :

دو سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شکاری ہائے ہائے

اس عشق کو بہر جوانی کا جوش یا ایک شاعر کا اپنے تخیلی محبوب کو آب و گل کی تہد میں دیکھنا سمجھ سکتے ہیں۔ غالب پر اس واقعہ نے کافی گہرائی ڈال دی ہوگی۔ ویسے ہی جوانی و جوانی کے عشق میں خدا بھی خلوس ہو تو وہ شخصیت کا انداز ہی بدل کر رکھ دیتا ہے غالب کو اس کی شاعری پر گائی اور یوں وہ جذبات جن کی گھٹن کئی نفسیاتی الجھاؤ جنم دے سکتی تھی۔ ان سب کا ارتقا شاعری کی صورت میں ہوتا گیا۔ غالب کے کلام میں روحانی مضامین سے قطع نظر ہمیں عشق اور محبوب کا جنس کی بنیاد پر استوار ایک صحت مندانہ اور حقیقت پسندانہ تصور ملتا ہے۔ وہ بھی شاید ماسی ناکام عشق کا عطا کردہ ہو۔

اپنے عشق کے بارے میں یوں لکھا ہے اور اس خط میں رعایت نفسی سے عبارت میں صن پیدا کرنا مقصود نہیں بلکہ غم کو ہنسی ہنسی میں اڑانے کا انداز کا فرمایا ہے :

”جتنی مثل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں اسے مار سکتے ہیں۔ میں بھی مثل بچے ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ دونی کھوار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں دوسری ان کے دوست کی محبوبہ ہے، کو بخشے اور ہم قوم دونوں کو بھی کہ نرم مرگ دوست کھائے بیٹھے ہیں منفرت کرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ یا آنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں، اب بھی کبھی کبھی وہ ادا تیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھول سکوں گا“

داغ عشق تو اپنی جگہ برقرار اور محبوبہ کی موت نے غالب کی شخصیت کے تار و پود میں جو نفسیاتی رنگ آمیزی کرنی تھی، وہ ہو گئی اور غالب اس کا عادی بھی ہو گیا ہوگا۔ لیکن زمانہ کی قدرناشناسی کا احساس ایسا تھا کہ غالب داغ عشق کی مانند اس سے اپنی عملی زندگی میں کسی طرح کا سمجھوتہ نہ کر سکا۔ آخری عمر میں تو خیر غالب کی کافی سے زیادہ عزت ہوتی تھی لیکن جب وہ بیدل کا تیج کر رہا تھا تو اس زمانے میں لوگ بھرے مشاعرے میں ایسے انداز بیان اور دو دو کا مضامین پر چہ بیتیاں کس دیا کرتے تھے۔ غالب کے کلام کو الہام اور اسے پیغمبرِ فلاسفہ تو مرنے کے بعد کہا گیا لیکن حیات میں تو اس کے کلام کا ہمیشہ استنادِ شرعی کی محاورہ گوئی سے موازنہ کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے غالب کے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ لیکن یہی بات اس کے سر پر بقائے دوام کا تاج رکھ گئی کیونکہ اگر اس نے بھی زمانہ کی روش کے مطابق محاورہ گوئی ہی کو معیارِ شاعری سمجھا ہوتا تو آج اس کا کلام تنوع کی بوجھمونی اور فلسفہ کے رچے ہوئے شعور سے محروم تھا۔ عصری رحبان اور غالب کی انفرادیت کی کش مکش، دینا کی نظر میں، حیات زمانہ کی ہوتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس چیز کا احساس خود غالب کو بھی ملتا تھا، اسی لیے اس نے اکثر خطوط میں کچھ ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے :

” ہر شخص بقدر حال ایک ایک قدر دان پایا۔ غالب سوختہ دختر کو ہنری
 داد بھی نہ ملی“

تھوڑی رہی، اچھی گزری، اچھی گزر جائے گی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ عرفی
 کے قصائد کی شہرت سے عرفی کے ہاتھ کیا آیا جو میرے قصائد کے اشتہار
 سے مجھ کو نفع ہوگا؟

بھائی اس مرض میں نہیں بھی تیرا ہم طالع اور جہدو ہوں۔ اگرچہ یک فنہ
 ہوں مگر مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنے نظم و نثر کی داد و اندازہ
 ایست پاتی نہیں۔ آپ ہی کہا اور آپ ہی سمجھا۔

ایک کم شہر میں دنیا میں رہا اور اب تنگ کہاں رہوں گا۔ ایک اردو
 کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا۔ ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو
 بیت کا۔ تین رسالے نثر کے۔ یہ پانچ نئے مرتب ہو گئے، اب اور کیا
 کہوں گا۔ مدح کا جسد نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی۔ ہرزہ گوئی میں
 عمر گزائی؟

خطوط میں ایسے خیالات کا اظہار اور بھی کئی مواقع پر ملتا ہے۔ غالب داد کا
 مستحق ہے۔ اس نے ہر بات صفائی ادا ہے باقی سے کہہ دی.... ملیح کاری اور تصنیف
 پسندی جیسا کہ ذوال پذیر معاشرہ کی خصوصیت تھی۔ غالب اس سے اپنے خطوط
 میں ہمیشہ دامن بچا جاتا ہے۔ زمانہ کی بے قدری کا تذکرہ اور بھی کئی طریقوں سے کیا
 جاسکتا تھا، لیکن غالب بلا واسطہ قسم کے طریق اظہار سے کام لیتے ہوئے خط میں

ڈائری ایسی بے تکلفی بھر دیتا ہے۔ اور یہ اس بے پایاں اعتماد کا نتیجہ ہے جو غالب کو اپنے اجاب پر تھا۔ ورنہ ہر انسان اس بے پاکی سے اپنے خیالات اور واردات کا تذکرہ نہیں کر سکتا۔ اسی لیے غالب بعض اوقات ظرافت کا خوف "ہشاکر ہمیں اپنی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کی بھی جھلک دکھا دیتا ہے کہ ہم حیران ہو کر سوچتے ہیں.... ایسا بھی ہو سکتا ہے؟

اس کا اندازہ اس طویل اقتباس سے ہو سکتا ہے،

یہاں خط سے بھی توقع نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشا بن گیا ہوں۔ رنج و دلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے، جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی گئی۔ بہت اترتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دودھ و دہک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے، چ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا محمد مرا۔ بڑا کا فرما۔ ہم نے ازما تہ نسیم جیسا۔ بادشاہوں کو بہدان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیں خطاب دیے ہیں، چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلم و سخن جانتا تھا۔ اس لیے سقر مقرر اور طویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے! نجم الدولہ بہادر ایک قرض دانا گیر بیان باتہ میں اور ایک قرض دار مہوگ سنار بنا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں "اجی حضرات نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوتی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیا جاتا ہے یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا؟

یہ خط ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتا ہے۔ کیا غالب درحقیقت (بقول حالی، حیوانِ ظریف،) تھا یا یہ ظرفیت، جیسے کہ میں گذشتہ سطور میں بیان کر آیا ہوں بعض ایک دفاعی عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے بعض دیگر خطوط میں قرض کے معاملے کو ہنسی میں اڑا لیا ہے کیا غالب ایسا حساس فنکار، زمانے میں اپنی انفرادیت برقرار رکھنے والا اور عزتِ نفس کا حامل نہیں زیادہ... قرض اور اس کے نتیجے میں بعض پرہیزگاروں کو عام زندگی میں ہمیشہ خطوط کی مانند... ہنسی خوشی میں ناتا رہتا تھا؟ ذاتی طور پر مجھے تو اس سے اتفاق نہیں۔

غالب نے خود کو غیر تصور کرتے آپ اپنا تماشا ٹائی بننے کے جس رعبان کا ذکر کیا ہے وہ نفیات و انوں کے لیے ہی بات نہیں۔ یہ وہی کوہنی حالت ہے جو انتہا پسند دانشوروں میں تقسیم شخصیت کی صورت پر منتج ہوتی ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اس کی سیدھی سادی نارمل اور غیر مریضانہ صورت کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ جب فرو کی خوات اور انا خارجی ماحول سے ٹکرانے کی سکت نہیں رکھتی یا اس کے تعارضوں سے بطریق احسن عہدہ برا نہیں ہو سکتی۔ تو وہ ہن گویا دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے ایک حصہ تو خارج سے اپنا رابطہ رکھتے ہوئے اسے تسخیر کرنے کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ اور دوسرا وہ جو ہر طرح کی جدوجہد اور اس کے نتائج سے ہاتھ دھو کر لاشعوری محرکات کے زیر اثر پہلے حصے سے دور ہوتا جاتا ہے۔ یوں گویا ذہن میں خانہ جنگی سی شروع ہو جاتی ہے کبھی ایک حصہ شعور پر حاوی ہوتا ہے تو کبھی دوسرا غالب کی مانند بہت سے فن کار اور حساس اصحاب اس کیفیت سے آشنا ملیں گے۔

ٹرنگ کی مثال اس سلسلہ میں بہت نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی خود نوشت

سوانح عمری "MEMORIES, DREAMS, REFLECTIONS" اس لحاظ سے بہت دلچسپ کتاب ہے کہ اس میں ایک فن کار کی سائیکس کی نشوونما کی بڑی خوب صورتی اور نفسیاتی صداقت سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ اسی میں اپنے بچپن کے حالات کے ضمن میں اس نے لکھا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو دو حصوں میں منقسم سمجھتا تھا، ایک اچھا لڑکا تھا (جسے سب جانتے اور پہچانتے تھے) دوسرا برا لڑکا تھا، (جسے وہ خود ہی جان سکتا تھا)۔

غالب کا یہ خط بھی اسی نفسیاتی حالت کا غماز ہے، جس میں فرد کا ذہن دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ حصہ جس کی قرض خواہ بے عزتی مگر رہے ہیں اور دوسرا طعن و تشنیع سے کام لینے والا اور یہ شدید روپوشی کش کش کی طرف اشارہ نکلتی ہے۔ ایک اور خط سے غالب کی شخصیت کا ایک الٹا اور چونکا دینے والا پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ غالب خود کو منحوس سمجھتا ہے۔ غالب جیسا انسان اور فن کار بھی ادلم کا شکار ہو سکتا ہے۔ کیا یہ تعجب خیز نہیں؟ لیکن اس کا کیا علاج کرایا ہی ہے ... لکھا ہے:

علاؤ الدین خان تیری جان کی قسم! میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نغم کر دیا تھا، وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس سے دہم نے گھیرا کہ میری نحوست طالع کی تاثیر تھی کہ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر شاہ اور احمد علی شاہ ایک ایک قسیدے میں چل دیے واجد علی شاہ تین قسیدوں کے قائل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے، جس کے مدح میں دس بیس قسیدے کہے گئے۔ وہ عدم سے بھی پرے جا پہنچا۔ صاحبِ دلانی خدا کی۔ میں نہ تاریخِ دلاوت کہوں گا نہ تاریخی نام توھوڑوں گا۔

خود کو منحوس سمجھنے کے رجحان کی وجہ دریافت کرنی مشکل ہے کیونکہ اس خط

سے یا کسی اور ذلیع سے اس مسئلہ پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑ سکتی۔ میرے خیال میں تو ناتدری اس کی وجہ قرار دی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ناکامی کا کسی ترکیب کو تو دوا و دواہ ٹھہرانا ہی ہوا۔ قسمت، حالات، آسمان یا خواست، کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ویسے اس خط سے یہ واضح طور پر نہیں معلوم ہو سکتا کہ خود غالب بھی خواست کے اس وہم کا باعث کلام کی نامقبولیت کو سمجھتا تھا۔ لیکن انسانی شخصیت کی تشکیل اور انسانی ارتقائی عمل بے حد پیچیدہ ہے،

غالب کے لیے موت اہم ہی نہیں بلکہ اچھا خاصا مراقبہ^۱ معلوم ہوتی ہے، اس بارے میں بھی قطعی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ احساس محض بڑھاپے کا پیدا کردہ ہے یا بعض نفسیاتی اہنوں کی بنا پر شخصیت کے لیے ایک مستقل مگر نقصان دہ رجحان کی حیثیت رکھتا تھا۔ فرماؤ کو بھی یہی حالت تھی لیکن اسے اس کی نفسیات دانی نے بچا لیا۔ اس کے بعض سوانح نگاروں کے بقول جبلتِ مرگ کا نظریہ دراصل جن بن کر ذہن پر مسلط رہنے والے احساس کے جن کو بوتلی میں مقید کرنے کا ایک امتداد تھا۔ ہم فرمائگی اپنی اصطلاح میں اسے ارتقاء^۲ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ بخود فرمائڈ نے اپنے بعض خوابوں کے تجزیے سے بھی موت کے خوف کی تصریق کی تھی۔

پرستی سے ہمارے پاس ذوق غالب کے خواب ہیں اور نہ ہی کوئی اور شواہد اس بے غلط حد جس طرف اشارہ کریں، اسی طرف جانا پڑتا ہے۔ آخر عمر میں غالب بیمار اور بالی پریشانیوں کی بنا پر خاصا پریشان تھا۔ اپنے کلام میں موت کا ایک صحت مند فلسفیانہ تصور رکھنے والا شخص اپنی موت کی گھڑیاں ہی نہیں گنتا بلکہ (مومن کی مانند)

۱. OBSESSION

۲. SUBLIMATION

پیشین گوئی بھی کر رکھتا ہے :-

ایک خط میں لکھا ہے :

آپ جانتے ہیں کہ کمال یاس متقنی استفادہ ہے بس! اب اس سے زیادہ یاس کیا ہوگی کہ باسید مرگ جیتا ہوں، اس سے کچھ متقنی ہو چلا ہوں، دو روحانی برس کی زندگی اور ہے ہر طرح گزر جائے گی، مانتا ہوں کہ تم کو ہنس آئے گی کہ یہ کیا کہتا ہے۔ مرنے کا زمانہ کون بتا سکتا ہے! اب ہم سمجھنے چاہے اور ام سمجھئے بیس برس سے ایک قطعہ لکھ کر رکھا ہے:

من کہ باشم کہ جاوداں باشم
چوں نظیری نماید و طالب مُرد
در گویشد در کدای سال
مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد"

اب ۱۳۴۵ء ہے۔ غالب مُرد کے ۱۳۴۴ء بنتے ہیں۔ اس عرصہ میں جو کچھ سرت

پہنچتی ہے پہنچے لے ورنہ پھر ہم کہاں؟

انخسری سطر میں جو سرت کوٹ کوٹ کر بھری ہے، اس سے قطع نظر یہ امر بھی باعث دل چسپی ہے کہ یہ تاریخ وفات ملک الموت کو پسند نہ آئی کیونکہ پھر لکھا ہے :-

۱۳۴۴ء میں زمنا میری بکذیب واسطہ تھا اگر ان تین برس میں ہر

روز مرگ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں، حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست

کی نہیں، پھر کیوں جیتا ہوں، روح میرے جسم میں اب اس طرح گہراتی

ہے جس طرح طائر قفس میں کوئی شخص کوئی اختلاط..... کوئی جلسہ

کوئی مجمع مجھے پسند نہیں، کتاب سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے

نفرت، یہ جو کچھ لکھا ہے بے مبالغہ؟
 اب اس پیش گوئی کے سچ نہ ہونے کی یہی ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ انسانوں اور
 زمانے کی مانند خدا کو بھی نکال روں سے دشمنی ہے۔

غالب کی نرگسیت

قافیہ ردیف کی پابندی کے ساتھ ساتھ دو مصرعوں میں بڑے سے بڑے مضمون کے سمو دینے کو غالب کے الفاظ میں تنگنائے قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن بعض اوقات کامیاب انہادیں کاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں ایسی نفسیاتی ہمیت کی حامل ثابت ہوتی ہیں کہ اس سے شاعر کے نفسی رجحانات کی کلی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات ایک اشاریہ کی صورت یقیناً اختیار کر لیتی ہیں۔ اسی بے توقلی نقطہ شاہ سے نیکلے آج کے دور میں فراق بیگم ہر انفرادیت پسند غزل گو کے اشعار میں نفسی اہمیت کے ایسے اشعار مل جاتے ہیں کہ جن سے اس کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی سمجھا جاسکتا ہے، جن کی جانب تذکرہ نگاروں یا جدید نقادوں کی نگاہ نہ گئی تھی۔

غزل میں قافیہ کی پابندی کے خلاف بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لکھا جا رہا ہے۔ اور لکھا جائے گا۔ یہ تمام اعتراضات غلط نہیں قرار دیے جاسکتے اور خاص مضمون میں اس معاملہ کے تمام نئی پہلوؤں کا احاطہ ہی مقصود ہے۔ میں صرف قافیہ کی

نفسیاتی اہمیت، جاگرونی پاپا ہوں کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے اشعار قافیہ ہی کی بنا پر نفسیاتی اشایہ کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ قافیہ پر غالباً سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں شاعر کا خیال قافیہ کے تابع ہے۔ لیکن میری دانست میں، اسی سے قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ کیونکہ غزل کی تخلیق میں شاعر کا ذہن تلازم خیالات کے اصول کے تحت کام کرتا ہے۔ تلازم خیالات اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے اور اس کی لمبی چٹھڑی وضاحت کیے بغیر اتنا ہی بتا دینا کافی ہے کہ ویپ سے ویپ جھٹکی کی مانند ایک خیال سے دوسرے خیال کا چلاؤ رخ روشن ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کا جنم لینا شعوری عوامل کا مہیون منت ہوتا ہے۔ نا آسودہ خواہشات اظہار کی تکمیل کے لیے فوق الانا (SUPER EGO) کی آنکھ بچ کر شعور کے چور دروازوں سے دھنسا تو کتنا جھانک لینے ہی پر کٹھا کرتی ہیں۔ گو شعور اور اس کے پہرے دار بھی سخت ہیں۔ لیکن یہ نا آسودہ خواہشات خوابوں، قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے ٹپک پڑنے اور ایسے ہی بظاہر بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس اصول کو مد نظر رکھتے ہوئے پہلے تحلیل نفسی کے حامیوں اور بعد ازاں فرنگ نے آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں کافی سے زیادہ اہمیت دی بلکہ فرنگ نے تو اس پر ایک مفصل کتاب بھی لکھی۔

عمل تخلیق بظاہر غیر پیچیدہ معلوم ہوتا ہے، خصوصاً آمد کی صورت میں تو یوں لگتا ہے۔ گویا شعر پہلے سے ہی ذہن میں موجود تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غزل گویا کوئی بھی فنکار، مصروف تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے ساتھ مل کر ایک نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ اور نفسی میلانات ایک خاص انداز سے

شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سعی کنان رہتے ہیں اور پھر لا شعوری عوامل مان سب پر مستزاد! یہ سب مل کر اس اعصابی تناؤ پر منتج ہوتے ہیں جو صرف کامیاب تخلیق ہی سے آسودگی پا سکتا ہے۔ اسی لیے تو تخلیق کے وقت ادیب اور فن کار بعض اوقات جس ذہنی کرب اور روحانی افیت سے دوچار ہوتے ہیں، اسے صرف بچہ کی پیدائش ہی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر تخلیق یا موضوع کی خاطر خواہ انجام دہی کے بعد وہ کسی ماں جیسا ہی سکون اور فخر محسوس کرتے ہیں۔ جس طرح ماں اپنے بچوں کی درجہ بندی نہیں کر سکتی، اسی طرح ادیب اور فنکار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتا، لیکن تخلیق کی اس کے علاوہ ایک صورت اور بھی ہے۔ اس صورت میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ارتعاشی **EMOTIONAL** حالت میں پاتا ہے۔ ایسی حالت جسے صوفیاء کے جذب اور متی سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ صوفی اپنے سامنے ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہوتا ہے۔ اسی طرح شاعر بھی لا شعور سے مہوت ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر وہ کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

یہ تفصیلی تجزیہ اس لیے ضروری تھا کہ شگنائے غزل نے کئی شاعروں کے لیے نفسی مہیج کا کام کرتے ہوئے ان سے ایسے اشعار ادا کرائے جن سے آج ہم انکی شخصیت کے بارے میں بہت کچھ جان سکتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، ولی، میر، غالب، مومن، ہشت، فراق وغیرہ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کمی نہیں، جنہیں نفسیاتی اشاریہ قرار دیا جاسکے۔

غالب کے بیشتر شخصیت نگاروں نے اس کی انفرادیت پسندی، عزت نفس، جدت پسندی وغیرہ کا خصوصی تذکرہ کیا ہے، اگر ان اور اس نوع کے دیگر شخصی

رجحانات کو کسی ایک نفسیاتی اصطلاح سے ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ خیال میں ٹرگیت سے بڑھ کر اور کوئی مضمون اصطلاح نہ ملے گی۔ کیا سچی فکا روایت کے ٹرگس کی مانند اپنے ہی من کو آئینہ بنا کر اس میں اپنا عکس جمیل دیکھنے میں محو رہتے ہیں؟ کیا فن میں ٹرگیت کا اظہار یا تسکین قاری کے لیے مفید ہے یا غیر مفید؟ اور کیا یہ رجحان بذاتِ خود صحت مند بھی ہے؟ یہ اور ایسے ہی دیگر سوالات دلچسپ تو ہیں لیکن ان کی تفصیلات میں جانا اس مضمون کے موضوع سے خارج ہے۔ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اگر صرف شاعر کے کلام سے کوئی مخصوص نفسی کیفیت (مثلاً ٹرگیت ہی) جھلکتی ہو تو اسے شخصیت کا مستقل رجحان قرار دینے میں جلد بازی سے کلام نہ لیتے ہوئے سوانحی مواد یا دیگر قابلِ حصول غاربی شواہد سے بھی استفادہ کرنا چاہیے۔ گو ہمارے قدیم شعراء کے بارے میں نفسی اہمیت کا مواد جیسے خطوط انوار نوری یا نحو و نثرت سوانح حیات بالعموم دستیاب نہیں۔ اس لیے جو تھوڑا بہت مواد ہے اسے ہی زیادہ سے زیادہ کام میں لانا چاہیے۔

نفسیاتی حیا تحقیقی، مقاصد کے لیے کسی دیوان کا مطالعہ کرتے وقت غزلوں کی تالیف تحریر سے لاعلمی نفسی مطالعہ میں سب سے زیادہ رکاوٹ بنتی ہے، بلحاظ ردیف حروفِ آہنجی کی ترتیب زمانی نہیں اور جب تمام غزلیں ردیف کی لڑی میں پر دوسی جائیں تو ان سے کسی شاعرانہ جذبہ کے آغاز اور تدریجی ارتقاء یا انحطاط کا اندازہ لگانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ اس مضمون ایسے کسی بھی نفسی مطالعہ میں حالاتِ زیست اور خصوصیت سے مخصوص اثرات کے حامل نفسی حوادث کی روشنی میں جب تک کلام کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ اس وقت تک اخذ شدہ نتائج کے ادبی لحاظ سے دلچسپ ہونے کے باوجود ان کی نفسی صداقت کی قسم نہیں کھائی جاسکتی۔ یوں بھی فن کار کی پیچیدہ تر شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ آسان نہیں ہوتا۔ لیکن جب

شاعر اور نقادوں میں ایک صدی حائل ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

غالب کا معاملہ بعض اور شعراء کی مانند اتنا مشکل نہیں۔ اس کی زندگی اور فن کے بارے میں قابلِ اعتناء تصانیف کے علاوہ خود اس کے خطوط بھی موجود ہیں۔ یہ خطوط نفسیاتی لحاظ سے ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر رہے ہیں جس میں اس کی شخصیت کی کئی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ ہے کہ غالب اپنی انفرادیت کے افہام کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی شے قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں غالب سب سے نمایاں نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا نفسی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصر ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاس سے ہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ اسی احساسِ برتری کی پیداوار ہوگا جس کی اساس احساسِ برتری بن گاتا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ غالب میں انسانی برتری کا احساس خاص شدت سے ملتا ہے۔ وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبتاً بدچراغ فر کرتے تھے۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کے یہ ہمتائے خسرو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتداء میں بیدل کا متبع، فاضل مضامین اور اسلوب۔

۱۔ منشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے: "غالب اسد اللہ خان کھنویا مرزا

اسد اللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے؟"

۲۔ فارسی ہیں تاہرین نقش ہائے رنگ رنگ

بگڑا راز مجھ کو اردو کہ بیرنگ من است

..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرا سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک آغاز تھا۔ اسی طرح جب اردو خطوط کا آغاز کیا تو اپنے لہا سے اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جیت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی ماہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے پانچ آہنگ میں بھی کیا ہے؟

غالب کے خطوط سے اس کی جو نرگسی تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں اشعار مزید رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ اس نے کہا تھا:

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

نفسیاتی لحاظ سے یہ واقعی درست ہے اس کے بعض اشعار ایسے اشعار جنزل کے روایتی اور سکہ بند مضامین سے ہٹ کر ہیں..... واقعی اس کے دل (اور ذہن) کا معاملہ کھول کر رکھ دیتے ہیں۔

اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام کلام ہی کو نرگسی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی احساس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز سے ہی نہ سوچا بلکہ ہم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصور بھی ملتا ہے۔ اسی طرح کچھ تصوف بھی ہے گو وہ برائے شعر گفتن ہی ہیں کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسکے دنگ رنگ کلام پر صرف نرگسیت کا ییل چسپاں کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیل نفسی کر دینا

۱۔۔۔ مشکل ہے زبں کلام میا اے دل

ہوتے ہیں ملول اس کو سن کر جاہل

آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش

گویم مشکل و گر نہ گویم مشکل !

۲۔۔۔ غالب... خطوط کے آئینہ ہیں ؟

غالب کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادیب کے قارئین کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہوگا۔ لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے کلام میں فرسیت ایک قوی رجحان کی صورت ہی میں نہیں ملتی۔ بلکہ یہ رجحان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے۔

غالب کی غزلوں میں فرسیت اپنے سیدھے سادھے مفہوم یعنی الفت ذات ہی میں نہیں ملتی، بلکہ مشہور PRISH سے گزرتی شعلے کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے۔ وہ اپنے عیوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار ہو اور یا پھر خالص عقل۔ اس نے ان سب پر اپنے مخصوص انداز میں اشعار کہے، لیکن ان سب نے جلا فرسیت ہی سے پائی۔

مندرجہ ذیل مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔

ٹوٹا ہوا کفن نے داغ عیوب پر ہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں نگہ وجود تھا

دریائے معاصی تنگ آبی سے ہوا تنگ
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

ہو گا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے چہ بدنام بہت ہے

عرض کیجئے جو ہر اندیشہ کی گری کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرایہ جل گیا

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

جوش جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرایہ آنگھ میں اک وحشت خاک ہے

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ مل
کام میں میرے ہے جو نقشہ کہ ہر پانہ ہوا

ان تمام اشعار میں روایتی مضامین کو روایتی انداز اور بعض اوقات مبالغہ سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن غور و خوض سے یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ روایتی مضامین اور بیان کا مبالغہ دونوں ہی غالب کن ہیں۔ اور ان تمام اشعار میں متنوع انداز سے اس نے اپنی ذات کو PROJECT کرنے کی کوشش کی۔ اس موقع پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایسے روایتی اشعار تقریباً ہر غزل گو کے ہاں مل سکتے ہیں، پھر غالب کے ان اشعار نے کیوں نفس اہمیت حاصل کی؟ دیگر شعراء کے ہاں یقیناً ایسے اشعار ملتے ہیں اور خاصے جھٹلانے کی ہی ضرورت ہے۔ اور اگر ان کے کلام میں ترغیبت کے غماز اور اشعار بھی ملیں تو اس نوع کے بظاہر عام اور گھسے پٹے مضامین والے اشعار بھی نفس اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ (اس ضمن میں میر کی مثال بھی دی جا سکتی ہے،

غالب کے یہ اشعار بھی روایتی ہونے کے باوجود اسی بے نفس اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ کہ اشعار سے غالب کی شخصیت کی بننے والی تصویر کو مصوری کی شبیہ سے نہیں بلکہ کسی "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایسے اشعار جب انوکھا زاویہ یا نیا رنگ مہیا کرتے ہیں۔ تو پھر روایتی اور پامال ہونے کے باوجود انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ان روایتی اشعار کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے ضمن میں اس نے بعض اوقات روایت شکنی کا ثبوت دیتے ہوئے کہیں بلا واسطہ اور کہیں بالواسطہ طور سے اپنی کریمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس مقصد کے لیے ان اشعار کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔ جہاں دنیا نے عشق کے مسئلہ قوانین اور بعض ہموور ہستیوں کے ساتھ اپنا موازنہ کرتے ہوئے ان پر لہر سے اپنی ادراپنے عشق کی برتری ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ یہ مثالیں نمایاں ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کو حکن اسد
سرگشتہ خمارِ رسوم و قیود تھا

عشق و فرد در حقِ عشرت گز خسرو کیا خوب
ہم کو تقسیم نکو نامی فرما د نہیں

لازم نہیں کہ خطر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اسے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

کیا فرض ہے کہ سب کوٹے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ ٹکور کی

فنا تعلیم درسِ بے خودی ہوں اس زلمے سے
کہ جنوں لام الف کھتا تھا دیوارِ دستان پر

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلید تک ظہر فی منصور نہیں

پہلے اشعار کے برعکس ان اشعار میں نہ تو روایتی مضامین ہیں اور نہ خلتہ تم کا
مبالغہ ہی۔ بلکہ جدت پسندی سے کام لیتے ہوئے بعض روایات اور مسلمات کی تکذیب
تو کی لیکن اس اخذات سے کہ ساتھ ہی اپنی ذات بھی ابھرتی ہے۔ پہلے شعروں کو اپنی
ذات کا واضح طور سے تذکرہ نہیں کیا گیا۔ لیکن نرگد کو یوں سرگشتہ نما رہا کہ موسمِ دنیو
کہا گیا کہ قاری کے ذہن میں خود بخود ہی تعامل سے غالب کا عشق آجاتا ہے۔ جس میں
تیشے کے بغیر ہی مرا جاتا ہے :

مر گیا صد مہ یک جنبشِ لب سے غالب

نا توانی سے حریف دم عیسیٰ نہ ہوا

غزل کی سب سے قدیم اور اہم روایت عشق ہے۔ اور غالب اس روایات کی
علامت پر ہی طنز نہیں کرتا بلکہ وہ تو حسن پر بھی چوٹ کرنے سے گریز نہیں کرتا :

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن

دست مرہون منا، رخسار رہن غارہ تھا

اس انداز کے حامل اشعار زیادہ نہیں، لیکن جو تھوڑے بہت ہیں انکی ہیئت

اس بنا پر مست کم اپنی ذات میں مست اور اپنے وجود کے حسن میں غرق کوئی ٹرگس ہی طعن زن ہو سکتا ہے،

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غائب

ترسے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو

اس تمام نزل میں محبوب سے خطاب کا جوا انداز رکھا گیا ہے اس کا اندازہ اس

ایک شعر سے ہی لگایا جاسکتا ہے،

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر چھوڑنا ٹھہرا

تو چلے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

محبوب سے خطاب کا یہ طریقہ ایک نئی بات تھی، یہ ایک ایسے عاشق کے جذبات

ہیں جو خود کو کم تر نہیں سمجھتا، اسی لیے تو غالب یک طرفہ محبت کا قائل ٹھہریں، اب تک تو

نزل کا عاشق عشق کی آگ میں جلتا اور اس پر ناز کرتا ہے، لیکن غالب نے عشا کی

اس جیڑ سے محو کو یوں میسر کیا،

نوازش ملے بے جا دیکھتا ہوں

تنائل ملے رنگیں کا گلہ کیا ؟

۱۔ غائب کا ایک غیر مدون شعریوں ہے

مزا تو جب ہے کہ اسے آؤ تا رسا ہم سے

وہ خود کہے کہ بتا تیری آرزو کیا ہے ؟

نگاہ بے محابا چاہتا ہوں
تلافی ملے تمہیں آزما کیا؟
من اے غارت گرجس و فائن
شکستِ قیمتِ دل کی صد کیا؟

وہ بھی دن ہو کر اس ستم گرے
نازکینچوں بھانے حسرتِ ناز

اور اس رجمان کی انتہا پسندانہ مثالیں یوں ہیں،
وہ غور و غور نازیاں یہ محابا پس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ جلنے کیوں

وہ اپنی خونہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سوزن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سگواراں کیوں

محبوب کے بارے میں ایسا رویہ رکھنے کی سب سے بڑی وجہ الفتِ ذات ہے
اور ایسی مسلسل غزلوں، متفرق اشعار اور مقطعوں کی کمی نہیں جنہیں ترغیبت کی واضح
مثال قرار دیتے ہوئے اس کی ذات کے لیے کلیدی اہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہو
اس موقع پر مطلع کا خصوصی تذکرہ کیا گیا کہ نفسیاتی لحاظ سے غزل میں مقطع اس بنا پر
خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص کی وجہ سے بعض اوقات شاعر اسے بالکل ذاتی
بناتے ہوئے اس سے ترغیبت رجمان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ تعلق
کی فریل میں آنے والے تمام مضامین و مواصل ترغیبت کے غماز ہوتے ہیں۔۔۔ بحرِ فیض
پر چڑھیں، ناقدری زمانہ، فن کا زعم اور الفتِ ذات کے تحت خالص شخصِ انداز اپنا نام۔۔۔

غرضیکہ اس میں خاصا تنوع ملتا ہے۔ ایسے اشعار غزل کے درمیان بھی مل سکتے ہیں، لیکن تخلص کی بنا پر مطلق میں یہ نفسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں و تخلص کا انتخاب جن فگرس رجحانات کی آئینہ دہری کر سکتا ہے ان کا مطالعہ اور تفصیل کا موقع یہاں نہیں ہناب کے بعض مقلدے ہیں ان کی فرگسیت پر روشنی ڈالتے ہیں،

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غائب کا ہے اندازِ بیاں اور
جو یہ کہے کہ رینختہ کو نکر ہو رشکِ فارسی
گفتہ غائب ایک بار پڑھ کسے سنا کریوں
اور اس مقلدے میں غنی کا ناز سے فرگسیت کو ابھارا ہے:

غائب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئے ناز زار کیا کیجیے ہانے ہانے کیوں
غائب کی فرگسیت مقلدوں کے علاوہ بھی اظہارِ پاتی ہے،

دخوہ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا
بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود ہیں ہیں کہ ہم
اٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

اس ضمن میں ان کی بعض (مسلل) غزلیں بھی مخصوص توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں، ان کے مطالعے درج ذیل ہیں،

ہر قدم دو دوئی مندر ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیا باں مجھ سے

باز کچھ اطفال ہے دنیا میرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ اور میرے خیال پر غالب ہی کی نہیں بلکہ اردو کی بہترین نرگسی غزل ہے۔ اس کا مطلع اور مقطع درج ہیں :

حسن غمزہ کی کشاکش سے چٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد
آتے ہے بے کسی عشق پہ رونا غائب
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

ان تینوں غزلوں کی روایں بھی نفسیاتی و لپسی کی حامل ہیں۔ روایں کو ذات کا حال بنا کر غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا نماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے جو لاشعری تسکین پارہ تھا، وہ اسے ایک آدھ شعریک محدود نہیں رہنے دیتی اور ایک ہی جذبے کی حامل مسلسل غزل لکھواتی ہے۔ یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جب لاشعری تخلیق لاشعری کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کا شدید بلکہ مریضانہ رشک مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ نرگس کیلئے اول تو ذات کے دائرے سے نکلنا اور مریضانہ حالتوں میں اچھی خاصی دلول ثابت ہونے والی الفت ذات سے چھٹکارا پانا ہی آسان نہیں، لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھتا تو پھر وہ کیونکہ اس سے اپنی ذات کی تطہین کر لیتا ہے۔ اس لیے اس کی محبت بھی روایت کے نرگس ایسی ہوگی۔ یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھا جائے گا۔ یوں محبوب محض گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر الفت ذات اور اس

سے وابستہ نفسی تسکین اور بلا شعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع تر عظمت کا درجہ
 دھار لیتا ہے۔ غالب کا یہ شعر تحلیل نفسی کے فزغی مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی
 نہیں کرتا بلکہ محبوب سے فزغی محبت کی اساس بھی بھیا کرتا ہے،

پچا کہتے ہو خود دین و خود آوارہ ہوں نہ کیوں ہوں

بیٹھا ہے بہت آئینہ سیما مرے آگے

یوں بہت آئینہ سیما سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے اس
 پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جوار بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے، غالب
 کی فرگیت بھی جب اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر
 لیتی ہے، تو وہ کیونکر بنیادی طور سے صحت مند نہ نہیں، اس لیے تصرفیت کو جنم دے
 کر رشک و حسد کے لیے بھی ہم پہنچاتی رہتی ہے، عندِ وجہ ذیل اشعار غالب ایسا فزغی
 ہی سمجھ سکتے ہیں:

کیوں جل گیا نہ تابِ دُرخ یار دیکھ کر

جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

اُبھرا ہوا تعاب میں ہے اُن کے ایک تار

مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غییر کا لگ

ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

پھوٹا نہ رشک نے کرتے مگر کا نام لوں
ہر اک پہ پہچتا ہوں کہ جاؤں کہ مگر کو میں ؟

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے یکھوں بھلا کب بھست دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گواہ نہیں کرتے
مرتے ہیں دے ان کی تمنا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہو دے مدلی کا ہمسفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

مرد عاشق کی مثال — غالب

بھئی مثل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اسے مار دیتے ہیں۔ میں بھی مثل
بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا ہے، خدایں دونوں
کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی کہ زخم مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، منفرت
کمرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے، با آنکہ یہ کوچہ ٹھٹ گیا، اس
فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد
آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“

اس خط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب سے تعلقات کے معاملے میں غالب ذرا

شاعر ہی نہ تھا بلکہ مرد ہی تھا!

غزل کی شاعری میں غالب پہلا مرد عاشق نہیں بلکہ اس سے پہلے بھی کئی شاعر
اپنے اپنے محبوبوں کے مخصوص تصور سے اپنی اپنی مردانگی کے انہار کی کوشش کر چکے
ہیں، قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے غزل گو شعراء تک اکثریت کے روایتی عشقیہ
مضامین باندھتے رہنے کے باوجود بہت سے شعراء میں نفسیاتی رجحانات نواقی زندگی

جذباتی حادثات اور جنسی میلانات سے جنم لینے والی مروانہ انفرادیت کی بنا پر مروجہ طور سے امتیاز بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسی لیے تو قلی قطب شاہ، دلی، میراجرات، مومن، وارغ، حسرت اور فراق وغیرہ کے نام سے ہی ہمارے سامنے ان کے عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب کی ایک واضح تصویر ابھرتی ہے۔ بلکہ شرف نگاہ ہی برتنے پر اس سے ہم شاعر کی شاعرانہ انفرادیت کی تفہیم کے ساتھ ساتھ بعض شخص اور نفسی میلانات کا کھوج لگا سکتے ہیں، اسی سلسلے میں ایک اور نکتہ بھی روشن ہوتا ہے کہ کچھ شعور نے عشق، اس کی مختلف النوع کیفیات اور ان کے زیر اثر دل کی رنگ بدلتی دنیا کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی ہے۔ جب کہ بعض محبوب کو مرکز بنا کر اس کے گرد جذبات، احساسات، خیالات اور تصورات کا ایک غلم خانہ تعمیر کرتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، دلی اور میراجرات، ان کے اور بقید شاہ و خراں لکھ کر وہ سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ ہر نگاہ عشق اور محبوب ایک ہی نگاہ کے دو رخ ہیں۔ بلکہ بعض کو متروک بھی معلوم ہوتے ہوں گے، لیکن ان میں نازک سا فرق ملتا ہے۔ عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ سائیکلی کی گھرائیوں سے پھوٹنے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات فرگسی رجانات سے بھی رنگت عاریتاً ہے۔ اپنی اتہائی صورتوں میں یہ خود محبوب سے بھی ماورا ہو کر فانی العشق کی منزل تک پہنچا کر اس نفسی کیفیت کو جنم دینے کا باعث بن سکتا ہے۔ جہاں فرد فطرت کے حسن اور کائنات کے زور و زہ میں کسی اور ہستی کا جلوہ بھی دیکھنے لگتا ہے۔ لیکن محبوب سے وابستہ تصورات بالعموم فرد کو اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دیتے اور اپنی اصل میں یہ کسی پیکر اور بت کے مرہون منت ہوتے ہیں اس میں جنس کی بھی کافی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔

اگر اس کا اظہار گنڈیا طریقہ سے ہو تو وہ جرأت (یا دیگر لفظ صومنی شعراء کی معادلہ بنی) کا روپ دھارتی ہے اور اگر صحت مند حدود میں رہے تو حسرت اور فراق کی غزل کو جنم دیتی ہے، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، ان میں بہت نازک سا فرق ہے اور ہم کسی طور سے

بھی عشق یا محبوب سے متعلق مضامین کی خانہ بندی نہیں کر سکتے نہ تمام شعراء کی اسی بنا پر درجہ بندی ممکن ہوگی۔ کیونکہ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ایک عشق کے وسیلہ سے محبوب کے تصور تک پہنچے اور دوسرا محبوب کی وساطت سے عشق کے رموز سے آگاہی کے بعد خود آگاہی حاصل کرے۔

ان نمائندہ شعراء کے تجزیہ میں غالب کا نام شعوری طور سے نہیں دیا گیا کیونکہ غالب نے عشق اور محبوب دونوں ہی کے بارے میں اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز سے تو سوچا مگر جس چیز سے اس کی عشقیدہ شاعری انفلوئیت حاصل کرتی ہے وہ اس کی ایک اور ہی خصوصیت ہے یعنی محبوب سے تعلقات کا انداز !

غالب سے پہلے دبستانِ کعبہ کے شعراء نے تصوف کے زیر اثر ختم لینے والے عشق کے مجرد تصور کو ختم کر کے اسے زندگی کی عام سطح پر لا کر جنسی جذبات اور حیاتیاتی تہیات سے ہم آہنگ کر کے اگرچہ غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ تو کیا، مگر طائفیت اور حاشیہ کی انحطاط پذیریری نے انہیں ابتذال، استی لذتیت اور سوتیانہ پن کے مراحل سے گزر کر رینتی کی دلدل میں پھنسا دیا۔ ہمیں یہ سب کچھ مومن کے ہاں بھی ملتا ہے اور انہوں نے خود بھی کم از کم نصف درجن عشق تو ضرور ہی کیے ہوں گے، مگر بعض اوقات ذاتی معاملات کے بیان کے باوجود انہوں نے صحت مندی، جذباتی توازن اور حیوانی امتدال کا ثبوت دیا، اور اساسِ عشق کے جنس پر استوار ہونے کے باوجود کلام جنسی دلدل نہیں بن جاتا، غالب کا معاملہ ان سب سے قدرے جدا ہے۔

ادبی روایات نے ابلاغ کا جو سانچہ اس تک بہم پہنچائی تھا وہ اتنے ٹنگانے پہنے کے باوجود اپنانے پر مجبور ہی نہ تھا بلکہ یہ بھی احساس تھا کہ :

ہنسی نہیں ہے باوہ دساغ کہے بنسیر

اپنے ہم مصروں کے ساتھ ماضی کے عظیم شعراء کا عشقیدہ کلام بھی اس کے سامنے تھا۔

جن میں تصوف اور معاملہ بندری کی دو انتہاؤں کے درمیان عشق و محبوب کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا چکا تھا۔ ان سب پر مستزاد اس کی اپنی امانت اور پندار... جس نے بیدل کے تیتج میں الجھے الجھے مضامین بندھوائے، تو کبھی نسل برتری اور فخر سی وطن کے احساس نے اسے ہوا دہی۔ اور عام وضع قطع سے لے کر خط و کتابت جدت اور نئے اسلوب کی صورت میں اس نے گونا گوں طریقوں سے انسانی انہار کی راہیں تر کشیں۔ اور یہی وہ عوامل ہیں جو محبوب سے تعلقات کے انداز کا تعین کرتے ہیں، غائب غزل کی روایات سے بغاوت نہ کر سکتا تھا، کیونکہ دیگر شعراء کی مانند اس کے شعری احساس کی اساس غزل اور اس کی روایات پر ہی مبنی تھی۔ خالق اپچ اور انفرادیت کے باوجود وہ انہار کے اس سانچے میں ڈھلنے والے روایتی مضامین بھی ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کے سرا پایا اس کے حسن سے پیدا شدہ کیفیات کے ابلاغ میں باہموم انہی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا گیا ہے۔ ان میں غزل کے مزاج سے ہم آہنگی پائی جاتی ہے:

دیکھو تو دلفریبی اندازِ نقش پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل گزر گئی

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں
خیابانِ خیابانِ ارم دیکھتے ہیں

۱۔ منشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے:-

نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں... بہادر کا لفظ دونوں حال

میں واجب اور لازم ہے ۴

لوند ہے مویج سے تری رفتار دیکھ کر

اجزائے کلام اسی انداز کے حامل ہیں ۔

جہاں تک انا کا تعلق ہے تو یہ بھی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ احساس نہیں

اور وہ بھی وہ غزل جس میں تصوف فرد کو جزوی مانندگی میں مدغم ہونے کا مشورہ

دیتا ہو اور میرے کہتا ہے :

خدمت میں اس صنم کے کئی طرح ہمیں

گویا کہ اس سے روز نئی ہندگی ہوتی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا

یہیں تنوں کے عاشق ہیں زرخیز ہم

درد ہیشا غبارِ میر اس سے

عشق بن یہ اوب نہیں آتا

میر کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ غائب نے شعوری طور پر معتقد میر بننے

کی سعی کی تھی ۔ یہ پیروی محض سادگی بیان تک ہی محدود رہ سکتی تھی ۔ کیونکہ میر اور

غائب کے مزاج میں خاک بسراور عرش نشین ہونے کا اتنا التزام ملتا ہے کہ اسے بعد

اسی کہہ سکتے ہیں ۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ ہجے کا یوں تجزیہ کیا ہے :

”میر کا ہر درد مندوں ، مصیبت زدوں ، خائفہ ہی قلمدروں ، سیلابوں

کا سا بوجھ ہے جس کے پیرایوں میں غریبانہ مسکینی ، دیہاتی معصویت

عاشقانہ مجبوری ، مسافرانہ کسپہر سی اور مجذوبانہ تجبوط المواسی پانی

جاتی ہے۔“ (نقد میر ، ص : ۳۱۳)

کیا یہ سب کچھ غالب کے بھریا شاخراہ مزاج میں بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ غالب ایک مرد عاشق ہے اور مرد یکطرفہ عشق کے قائل نہیں ہوتے، گہور و اتنی طور سے غالب نے بھی محبوب کی جفا، اپنی ناکام و فناء عشق کی حواں نصیبی وغیرہ کے مضامین باندھے ہیں کیونکہ اس کا اصل انداز یہی ہے۔ اور یہی اس کے عشقیہ کلام کو سمجھنے کے لیے کلید بھی کیونکہ اسی سے وہ محبوب سے عاشقانہ تعلقات کے انداز کا تعین کرتا نظر آتا ہے اور مجموعی رویہ کچھ اس قسم کا ہے:

وہ اپنی خون نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
بیک سر زین کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر چھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اسے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

واں وہ غور و عز و تازیان یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں
اگر اس خود پسند شاعر کے محبوب سے تعلقات کے انداز کا نفسیاتی مطالعہ کیا
جائے تو دور و زمانات مخصوصی طور پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ ایک اذیت پرستی اور دوسرا
رشک۔

اذیت پرستی پر مبنی مسرت ایک مرض ہی ہے۔ بہت سے پیچیدہ نفسی عوامل
کی بنا پر محبوب (یا کسی اور) کے ماتحت جسمانی یا ذہنی آزار و اذیت پانے پر مسرت
یا لذت حاصل کی جاتی ہے، اذیت سے حفظ کی کیفیت اگر ذہن تک محدود ہے تو وہ
مسرت بن جاتی ہے لیکن جنس سے وابستگی کے بعد یہ جسمانی لذت کا روپ دھار

ہوتی ہے۔ یوں تو غزل میں تیغ تلوار، خنجر، کٹار، تیرو تشنگ وغیرہ کی مدد سے ہت میں ایک پورا اسلحہ خانہ ملتا ہے۔ لیکن غالب نے محبوب کے حسن کی داد کے لیے اتنی تشبیہوں اور استعارات سے کام لینے کے ساتھ ساتھ اپنے حریفوں لذت آزار ہونے کا بھی ذکر کیا ہے اور خوب کیا ہے :

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذتِ زخم سوزن کی
کھجیومت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

وا حسرتاً کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریفِ لذتِ آزار دیکھ کر

افیت پرستی بہت زیادہ پیچیدہ نفسیاتی الجھن ہے۔ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار تو اور بھی ملتے ہیں۔ لیکن ان سے محض لذتِ زخم ہی کا اندازہ ہوتا ہے لیکن اس کی وجوہ کے بارے میں ہم اندھیرے میں ہی رہتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ کن نفسیاتی عوامل کی بنا پر غالب افیت پرستانہ لذت کے وجہ سے کمزور ہوا، لیکن دیوانِ غالب اس سوال کو پیدا کرنے کے بعد جواب مہیا کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سیدھی سی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ چونکہ ستم محبوب کے ہاتھ سے ہو رہا ہے اس لیے شاعر اس سے لذت حاصل کرتا ہے۔ دیا کرنے پر مجبور ہے، لیکن اس سے پہلے یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ غالب دونوں طرف ہوا آگ برابر لگی ہوئی "کا قائل ہے جو شخص سبک سوزن کر سرگرائی کا سبب دریافت نہ کر سکے، وہ بلا وجہ ظلم و ستم سے بھی لذت حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم یہ مفروضہ قائم کرنے پر مجبور ہیں کہ یہ افیت پرستی کسی نفسی الجھن ہی کی پیدا کردہ ہوگی۔

خوش قسمتی سے غالب کے خطوط نے بے تکلفی کی بنا پر ہر ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لی ہے، جس میں ہم اس کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے بیشتر نفسی محرکات کی ہیکلنگ بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے صرف ایک ہی خط سے یہ اقتباس کافی ہوگا:

یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشا بن گیا ہوں۔ رنج و زلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو وہ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اترا تا تھا کہ میں ہڑا شاعر اور فارسی واں ہوں۔۔۔

یہ ایک طویل خط سے چند منہ بولتی سطریں ہیں۔ غالب بقول حالی "جوانِ ظریف" تھا اور ظریفانہ رنگ کے ان خوشگوار خطوط میں ایسے چند تلخ و ترش خطوط اسی بنا پر سوانحی اہمیت اختیار کر رہے ہیں کہ مزاج نے ان کا کیوں فلاح نہیں کیا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ غنیوں سے فراہ کے لیے مسکراہٹ کا سہارا لیا گیا ہے اس کے فلسفہ غم کی اساس میں تو یہ مصرع ہی بن سکتا ہے:

نہ ہو مرنا تو بچینے کا مسنا کیا

کچھ ایسا ہی عالم ان غنیوں کا ہے جنہوں نے اس میں محبت سے وابستہ انویت پرستی پیدا کر دی۔

غالب کا رشک بھی مریضانہ نوعیت کا حامل ہے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں گدھر کو میں

ہے مجھ کو تجھ سے تہ کرہ غیب کا گلہ

ہر چند برسبیل و شکایت ہی کیوں نہ ہو۔

اور اس رشک کی انتہا یہ ہے :

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کا فر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

رشک خود بھی جذب باقی الجھنوں سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالعموم عدم تحفظ کا احساس اس کا باعث بنتا ہے۔ جب فرد خود کو زندگی میں بے سہارا اور اپنی شخصیت کو لامرکز محسوس کرے۔ تو وہ اپنی سائیکی میں ایک خلا محسوس کرتا ہے، جسے مخصوص حالات، ذہنی استعداد اور ان رجحانات کے مطابق دولت، شہرت، عزت وغیرہ کے حصول سے پُر کرنے کے لیے سس کننا ہو جاتا ہے۔ وہ اس خلا کو پُر کرنے کے لیے خواہ کچھ کرے یا نہ کرے، لیکن ایک بات لازماً ہوگی کہ خلا کو پُر کرنے والی شے، تصور یا ہستی کے بغیر اس کے لیے زندگی بے معنی ہوتی ہے کیونکہ یہ سب اس کے لیے ایک ایسا سہارا ہوتا ہے جس کے بغیر اس کی شخصیت کی طرح بکھر کر رہ جاتی ہے۔ شائبہ خاک صفت لوگ اسی لیے دولت پر سانپ بن کر بیٹھے رہتے ہیں اور کچھ ہی حال محبت کا بٹھاسی سے محبت تصرفیت میں ڈھل کر محبوب کے جملہ حقوق اپنے نام مغفونہ کر دینے والے طرز عمل کو جنم دے کر عاشق کو کسی کنجوس کا روپ دے دیتی ہے، اور رشک اسی تصرفیت کے مریضانہ اظہار کی ایک صورت ہے۔

غالب کے رشک میں بھی انانیت یا کم از کم ایک خاص طرح کی ترگیبیت تو ضرور کارفرما ملتی ہے۔ ترگیبیت رجحانات کی بنیاد پر ایسے افراد اول تو محبت میں گرفتار ہی نہیں ہوتے لیکن اگر محبت ہو جائے تو یہ محبت شدید وابہانہ صورت اختیار کر لیتی ہے، کیونکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ اپنی محبت کی صورت میں محبوب کو متاع بے بہا سونپی جا رہی ہے، واضح رہے کہ غالب یہ بھی سمجھتا تھا،

اے ہے بگیسی عشق پہ رونا غالب کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میر بعد

اس شعر میں جس رنگی نمود پسندی کا اظہار کیا گیا ہے، اس کی بنا پر ایسا عاشق اپنی قیمتی محبت کا این ہونے کے باعث محبوب سے مکمل وفاداری کی توقع رکھتا ہے اس پر مستزاد محبوب سے اذیت پر شانہ لذت کی وابستگی! یوں محبوب سے تعلقات ابھی خاصی آبدار مل "صورت اختیار کر کے اگر غالب کو عشق میں شاعراک" بناویں تو اس پر تعجب نہ آتا چاہیئے۔

غالب سیاسی انحطاط اور قدروں کے تغیر سے جنم لینے والے عبوری دور کا مرد تھا، ایک سانس فنکار کی مانند اس کی شاعری میں ماحول اور فرد کے تصادم سے جنم لینے والی کئی کیفیات ملتی ہیں، اس کی شاعری کا اصل مزاج تو فلسفیانہ ہے جس سے اس نے اپنے دور اور اس کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی، لیکن یہ فلسفی فن کار مرد بھی تھا اور اس کے ذہن میں وہ تمام پیچیدہ نفسی کیفیات ملتی ہیں، جو جنسی ترغیب اور جنسی گریز کے درمیان ایک نقطہ توازن کی صورت اختیار کر کے اس کی مردانہ انفرادیت اجاگر کرنے کا باعث بنتی ہیں، محبوب اس کے لیے اہم ہی مگر داغ کی مانند اس کے اعصاب پر سوار بھی نہیں۔

غالب کی شاعری میں جنس

غالب کی شاعری میں جنس، جنسی عناصر اور اشارات کے مطالعے سے پیشتر ان اہم امور کو نو ہن نشین رکھنا ضروری ہے، جو غزل کی روایات کی صورت میں مختلف نسلوں کے لیے سامانِ تہیج بہم پہنچاتے رہے۔ کھنوں میں ریختی اور واسوخت ایسی۔ اصناف اور غزل میں معاملہ بندی وغیرہ دراصل جنسیت ہی کی مرہونِ منت تھیں۔ کھنوی شعراء ہن نام ہی لیکن غزل میں جنس نگاری صرف انہیں سے مخصوص قرار نہیں دی جا سکتی۔ کیونکہ دلی کے علاوہ بھی بعض اور کھن شعراء کے ہاں اس رجحان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، وکن کاشاعر کیونکہ زمین اور اس کی یو پاس سے شمالی ہند کے شعراء کی مانند دور نہیں تھا۔ اس لیے اس کے ہاں جذبہ جسم کی پکار کے خلاف ہے۔ شاید اسی لیے وکن میں جنس نگاری نسبتاً معتدل اور صحت مند نظر آتی ہے، جب کہ تمدنی پیچیدگیوں اور انحطاط پذیر تہذیب کے تابع کی بنا پر کھنوں میں یہ جنس نگاری بکروی کی حدود میں جا داخل ہوتی ہے۔ اسی لیے تو وکن میں عورت کے عاشق بننے سے غزل میں وہی کو ملتا اور جذبات کی گھسلاوٹ پیدا ہوتی جو بندی گیت کی عظیم ترین خصوصیات میں سے ہے۔ اس کے برعکس کھنوں میں عورت کا عاشق بننا ریختی

کو جہنم دیتا ہے۔

تصوف اکثر شعراء کے لیے برائے شعر گفتن ہی ہے، لیکن اس کے زیر اثر شاعر شاعری کا جو سلسلہ اردو غزل کی ابتدا ہی سے ملتا ہے، اس نے ایک ایسے دھارے کی صورت اختیار کر لی جس میں مختلف عمرانی اور سیاسی حالات کے رد عمل کے باعث کئی بیشی تو ہوتی رہی، لیکن جو کلیشہ ختم نہ ہو سکا، تصوف کے زیر اثر عشق کے جس تصور نے فروغ پایا، اس سے اگر ایک طرف محبوب میں ماورائیت پیدا ہوئی تو دوسری طرف اس عاشقانہ نمود سپردگی نے جہنم لیا، جس کی منزلی فنا فی العشق اور جس کا مقصود:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

..... قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں تصوف سے اخلاقیات کے جن تصورات

کا اکتساب عمل میں لایا گیا، ان کی اہمیت اپنی جنگِ مسلم..... کیوں کہ ان کی بدولت عاشق کے کھل کیلئے پر پابندی عائد رہی.... یوں دیکھیں تو غزلیہ شاعری دو قوی ترین مقناطیسوں کے درمیان لرزاں عشق کی ترجمان نظر آئے گی، اگر عشق کا جسمانی سطح پر جنسی جہت کی ترجمان زبان میں اظہار کیا گیا تو تصوف کی صورت میں طوافات اور تزکیہ کی اصطلاحات بروئے کار لائی گئیں۔

ہم جنسیت پر مبنی شاعری بھی اہمیت میں کم نہیں بلکہ اسے تو دورِ دریاؤں کے درمیان دو آب سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور ہم جنسی ”کو حقیقت اور مہاز“ دونوں ہی سے وابستہ کیفیات کا مرکز بنا کر عشق کے جسمانی اور روحانی مظاہر کے لیے وسیلہ اظہار بنایا جاتا رہا۔ اس پر مستزاد یہ کہ محبوب کی جنس واضح نہ کرنے کی روایت کی موجودگی میں تو ہم جنسیت پر مبنی شاعری کو قطعی اور دو ٹوک قسم کی ماورائیت اور جذبات کی شوریدہ سری سے متوازی دو اور دو چار قسم کی جنسی شاعری

قرار پاتی ہے۔

غالب کے تخلیقی شعور کی پختگی تک نخل ترقی کے کئی ادوار مکمل کر چکی تھی۔ ولایت میراوردہ اور گھنوی شعراء کی صورت میں نخل کے انفرادی رجحانات روایات کی صورت میں تخصیص حاصل کر چکے تھے، جسمانی اور روحانی سطح پر عشق نے دودھاروں کی صورت اختیار کر کے ایک طرف درد اور دوسری طرف بعض گھنوی شعراء و مثلاً جرات، انصار وغیرہ کے ہاں روحانیت اور جنسیت کی انتہاؤں کو جنم دیا جبکہ زوجیت (BI-SEXUALITY) میر تقی میر کی نمایاں خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے۔

ہم جنسیت اور مخالف جنسیت (RETRO SEXUALITY) ترازو کے دوپٹے ہیں، جن میں تول کر ہی میر کی شاعری کی قدر و منزلت متعین کی جاسکتی ہے۔

نحوہ غالب کے ہم عصر مومن کی شاعری میں بھی جنس کا واضح شعور ملتا ہے جبکہ مومن کو تو اس بنا پر غالب پر فوقیت بھی دی جاسکتی ہے کہ غالب نے اگر ایک عشق کیا تو مومن نے کوئی نصف درجن کے قریب (ان کے ہر عشق کی یادگار ایک ایک مثنوی بھی ہے) کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی اگر ایسے اشعار ہیں جن کی جنس کی روشنی میں تشریح و توضیح کی جاسکتی ہو تو یہ نہ تو کوئی ایسا باغیا نہ فعل ہے اور نہ ہی چونکا دینے والا اقدام (جیسا کہ مضمون کے عنوان سے قاری کا خیال ہو سکتا ہے)۔

اس کے ساتھ ہی یہ بھی ملحوظ رہے کہ غالب کا زمانہ سیاسی ابتری اور اس کے زیر اثر قدردانوں کی شکست کا زمانہ تھا۔ غالب اپنی نجی زندگی میں حسن پرست اور ایک جذباتی مرد بھی ہو گا۔ وہ آرام و آسائش کا دلدادہ اور ہر تہمت پر اپنا بھرم قائم رکھنے والا گھڑا رئیس بھی تھا۔ مگر اس کے باوجود وہ ابتری اور انتشار سے بھی انکلیں بند نہ کر سکا، اسی لیے تو ایسے اشعار بھی کہے ہیں،

غم اگرچہ جاں گسل ہے پچھیں کہاں کہ دل ہے
 غم عشق گردہ ہوتا غم روزگار ہوتا
 دل ٹوھو ٹوٹا ہے پھر وہی نصرت کے رات دن
 بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے
 غم زمانہ نے بھاڑی نشاۃ عشق کی مستی
 دگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

غالب نے ایک ذکی احساس شاعر کی مانند اپنے ماحول کے تضادات اور ان سے
 جنم لینے والے رد عمل کو کئی جہات پر مسموس کرتے ہوئے موضوعِ سخن قرار دیا۔ اس
 کی شاعری کے مجموعی تاثر کو فلسفیانہ "قرار دیا جاسکتا ہے" اس کے بانِ اقبال کی مانند
 باضابطہ نظامِ فکر تو نہیں، لیکن غالب نے اپنے عصری مسائل اور مسائلِ بنیے دلے
 افراد کی تفہیم میں اپنے مشاہدے اور تجربات سے حاصل کردہ بصیرت ہی کو اپنا فلسفہ
 قرار دیا۔ لیکن فلسفی محض وہ نہیں بلکہ ہم بھی رکھتا ہے۔ غالب مرد بھی تھا۔
 اس لیے اس کے کلام میں فرائض پیپ گیوں کے سراخ بھی ملتے ہیں۔ یہ وہ نفسی
 کیفیات ہیں جو جنسی ترغیب اور امتناعات (PROHIBITIONS) سے
 جنم لینے والے گریز کے درمیان توازن سے اعتدال کا ایک انداز مرتب کرتے ہوئے
 غالب دیکسی بھی مرد کے جنسی مزاج اور مردانہ انفرادیت کو اجاگر کرنے کا باعث
 بن سکتی ہے۔

خطوط اور شاعری کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ زندگی
 اور اسکی دلچسپیوں سے پیادہ کرنے والے فرد کی ہے کیونکہ اپنی ذاتِ شاعر سے پیادہ ہے۔ اس

لیے وہ اس کے حوالے سے افراد و اشیاء کو پہنچاتا ہے۔ یہ ممکنہ اہم ہے کیونکہ اس سے غائب کی بطح اور سخن کا رنگت چوکھا ہو گیا ہے۔

غائب کی شاعری میں جنس کی رنگ آمیزی کے تجزیہ کے لیے راست قسم کے سوانحی حالات اور نجی مواد کے فقدان کی صورت میں جب خطوط کی طرف رجوع کیا

(گزشتہ صفحہ کے دونوں حاشیے)

۱۔ ایک خط ملاحظہ ہو۔

تھ ۶ برس کی عمر ہے، پچاس برس عالم رنگ و لبو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو نہ بدو روح منظور ہیں ہم مانع نسق و فخور نہیں، پیو، کھاؤ اور منے آناؤ، بگریے یاور ہے کہ بصری کی کسی پوشیدہ کی کسی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا کسی کے مرنے کا غم نہ کرے جو آپ نہ مرے کیسی اشک نشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا شکر بھالاؤ، غم نہ کھاؤ ؟

اس خط کے ساتھ ہی یہ اشعار بھی قابل غور ہیں :

اسد اشداں تمام ہوا

اسے دریا وہ رنو شاہ باز

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام

جنوں کو بُرا کہتی ہے میں میرے آگے

۲۔ غائب کا ایک شعر ہے :

پتہ کہتے ہوں خود بین و خود آراء ہوں تکیوں ہوں

بیٹھا ہے بستا آئینہ سیما مرے آگے

جائے تو ایک خط سے غالب کے عشق کا حال بھی معلوم ہوتا ہے :
 بھئی ! مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں، مادر کہتے
 ہیں میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ عودنی کو
 مار رکھا تھا۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ پاپا نکمہ یہ کوچہ چھٹ
 گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ
 ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔“

اعتراف کی بنا پر یہ خط تاریک ماضی کو مٹونے کے لیے روشنی کی ایک کرن
 ایسی اہمیت حاصل کر لیتا ہے گو اس سے جوانی کے اس جذباتی حادثے پر مجمل سی
 روشنی سی پڑتی ہے۔ لیکن کسی ایسے حادثے کی وقوع پذیری کا علم بذاتِ خود بھی تو
 بہت اہم ہے۔ اس عشق کو جوانی میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش کا دوا بہانہ
 اظہار بھی سمجھ سکتے ہیں۔ اور اسے شاعر کا اپنے خیال پیوٹی کی محبوب کے پیکی میں
 صورت پذیری بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت خواہ کچھ ہی ہو۔ لیکن جوانی کے
 اس واقعہ نے غالب پر جو شدید اثر کیا۔ وہ اس فقرہ سے عیاں ہے کہ اس کا
 مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ غالب کیونکہ اعلیٰ تخلیقی قوتوں کا حامل تھا اس لیے
 شاعری کی صورت میں جذبے کا ترقی کر لیا، ادنیٰوں نہ نرم مرگ دوست ”تخلیقی
 تیج بن جاتا ہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ خواہشات جن کی چھین کئی نفسیاتی الجھنوں
 کا باعث بن کر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے رکاوٹ بن سکتی تھی، ان سب
 کا اظہار بلکہ تزکیہ جب غزل میں ہوا تو ۱۰۰۰۰ آگینے تشددی صہبا سے گھٹلا جاتے
 ایسی حالت ہو گئی۔ غالب کے ہاں روایتی مضامین سے قطع نظر عشق اور محبوب کا
 جنس پر استوار جو تصور ملتا ہے۔ کہیں وہ اس ناکام عشق کا عطیہ تو نہیں؟

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
 کیا پوچھتا ہوں اس بت بے دادگر کو میں
 مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پہ ہوس !
 زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشان کیے ہوئے
 چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
 سرے سے تیز و شنہ مژگاں کیے ہوئے
 اک نو بہارِ ناز کو تا کہے ہے پھر نگاہ
 چہرہ فرد بخائے سے گلستاں کیے ہوئے

میں اور حظِ وصلؑ خدا ساز بات ہے

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
 "حظِ ہش".... "ہوس".... "تا کہے ہے پھر نگاہ".... "حظِ وصل".... "ہم آغوشی"
 آرزو محض اتفاق نہیں، بلکہ متناؤں کے اظہار اور کیفیات کی تفہیم کے لیے اشاریوں
 کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر شعراء کے مطالعہ سے غالب
 کے جذبات کے بارے میں جو خاکہ ذہن میں ابھرتا ہے، وہ یک رنگ نہیں بلکہ اسے
 "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے، جبکہ اس مشہور شعر میں تو اس نے
 اپنے حوالے سے ہر مرد کی خواہش کا اظہار کیا ہے :
 بقول غالب :

نیت اس کی ہے، وماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
 تیری زلفیں جس کے بازو پر پاشیاں ہو گئیں

اس ضمن میں غالب کے تصور محبوب کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے، لیکن یہ بھی واضح رہے کہ کچھ شعراء نے عشق و حقیقتی یا مجازی کی تخصیص نہیں کی، وابستہ جذبات و احساسات کی عکاسی کو مرکز توجہ بن کر ان رنگ بدلتی کیفیات کے اظہار ہی کو کمال فن بنالیا، جب کہ بعض نے محبوب کی خوات کے گرد تصورات کا جہان نو تعمیر کیا، محبوب کا پیکر ایک منشور PRISM کی صورت اختیار کر لیتا ہے، عشق ایک رنگ شعلہ ہے، جب کہ محبوب کی ذات اس میں قوس قزح ایسی رنگارنگی پیدا کرتی ہے، بظاہر عشق اور محبوب میں فرق نہیں معلوم ہوتا، اور انہیں بالعموم مترادف سمجھا جاتا ہے، لیکن ان میں باریک سا فرق ہے، عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ لافنس سے لگاؤ کی اعلیٰ ترین صورت بھی، وابستہ محبوب ہی اس کا محرک بنتا ہے، لیکن انتہائی صورتوں میں محبوب سے بھی بے نیاز ہو کر اور اس کے شخصی تصورات سے ماوراء ہو کر جب فنانی/عشق کی منزل آتی ہے تو شاعر اس نفسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، جہاں نظرت اور اپنی ذات، دونوں ہی میں ملے کسی اور جہاں جہاں آراء کا عکس نظر آتا ہے، ادیبوں اس کامل اور بعض کائنات ایک ہی تال پر رقص کناں ملتے ہیں لیکن محبوب کے دھبہ سے پتھوٹنے والے تصورات اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دے سکتے، ان کی اساس کیونکہ جنس پر استوار ہوتی ہے اور مقصود وصل سے تکمیل ذات ہے، اس لیے ماورائیت اور بلند پروازی کی بجائے زمین کے پودوں کی طرح ایک دوسرے کی طرف جھکے اور چٹختے کار جہاں نمایاں نظر آتا ہے.... غالب نے عشق کا تذکرہ بھی کیا مگر وہ درو کی مانند اس میں ڈوب کر نہیں رہ جاتا، وہ طبنا صوفی نہیں، اس لیے یہ مسائل تصوف، یہ تیرا بیان غالب تکہیکر ساتھ ہی یہ بھی احساس کرا دیتا ہے، تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا؟

غالب کی شاعری میں "SACRED" اور "PROFANE" کا عجیب نکالنا

متفرج ملتا ہے۔ چنانچہ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار یوں کلیدی ہی اہمیت حاصل کر جیتے ہیں مگر اس کے عشق اور محبوب کے تصور میں کسی حد تک اس کی کار فرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انفرادیت پسندی کے باوجود غالب کے ہاں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ان کی نفسی کیفیات کے غماز یا عکاس نہیں بلکہ محض قافیہ کی رعایت یا غزل کی روایت کی پیروی ان کا باعث ہے۔ اس لیے غالب کے تصور محبوب کا جائزہ لینے کے لیے صرف انہی اشعار پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہوگی، جو اس کے مخصوص رنگ کے منظر اور نفسی طبع کے غماز ہوں:

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمہیں
 کس رعوت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم ٹھوڑے نہیں
 ضد کی ہے اور بات مگر نحو بُری نہیں!
 ہموں سے اس نے سینکڑوں وعدے و نفا کیے
 غیر کو یارِ وہ کیوں کر منع گستاخی کرے
 مگر دیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے
 ہو کے عاشق وہ پری رنج اور نازک بن گیا
 رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے
 اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا!
 ہاتھ آئیں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے ٹھہ

ٹھہ۔ غالب کو یہ تصور بہت محبوب معلوم ہوتا ہے، ایک اور شعر بھی اسی مضمون کا ہے، ان پری نادوں سے لیں گے غلہ میں ہم انتقام
 قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر ہاں ہو گئیں
 ٹھہ۔ (تفصیل اگلے صفحہ پر ملاحظہ کریں)

محبوب کی یہ تصویر یک رنگی نہیں، بلکہ متنوع خصائص اہاگر کرتی ہے اس کا یہ کہنا کہ ہم خود نہیں "اسے باورایت سے معرا کر کے زمین پرے آنے کے مترادف ہے وہ ضدی ہی لیکن خوب بری نہیں" اور پھر حیا دار آنا کہ شرم کی بنا پر وہ غیر کو منع گستاخی بھی نہیں کر سکتا اور شائد اسی لیے عاشق ہو کر اس پر ی رُخ کا لگ کھلتا جائے ہے؟

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کے جس ہتسراج کشادہ فکر کیا گیا ہے اس کا اندازہ محبوب کے تصور کے ضمن میں بھی ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار سے ایک کو مل شخصیت کا تصور ابھرتا ہے، اب خدا یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ یہ اس حیا دار پر ی رُخ کا دوسرا رُخ ہے :

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری شرہ ہائے دماز کا
بہل میں غیر کی آج آپ سوئے ہیں کہیں ڈو
سبب کیا ہے خواب میں اگر تبسم ہائے پنہاں کا
مے وہ کیوں بہت پیتے ہریم غیر میں یارب
آج ہی ہوا منظور ان کو امتحاں اپنا
میں انہیں چھٹروں اور کچھ نہ کہیں
چل نکلتے جو مئے پہنے ہوئے

لے۔ ولی کا ایک شعر ہے : (گرمشہ صنف کا حاشیہ)

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگاہ جس قبر نازک پہ گرانی

کیا خوب تہنے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زباں ہے
صحت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ نحو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر اتجا کے

سوال یہ ہے کہ ان متضاد خطوط سے مرتب ہونے والی محبوب کی یہ تصویر حقیقی ہے یا غالب کی اپنی PROJECTION یہ ایک ایسا دلچسپ اور اہم سوال ہے جس کا صحیح جواب نہ ملنے کے باوجود سوال کی نفسیاتی اہمیت کم نہ ہوگی۔
غالب کا ایک مشہور شعر ہے :

گولہ تہ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی سا غرو مینا مسرے آگے

نفسیاتی لحاظ سے اس شعر کی تحلیل کریں تو غالب کے تحت اشعار میں دو رجحانات کی کارفرمائی کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک کمزوری کا احساس اور دوسرے نظارے سے تسکین۔ یہ دونوں رجحانات بہت قوی ہیں۔ بظاہر تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا نظارہ پرستی کمزوری کی وجہ سے ہے۔ لیکن اشعار کے تفصیلی مطالعہ کے بعد ایسا نہیں معلوم ہوتا۔ کیوں کہ اپنی جدا گانہ حیثیت میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں، کمزوری کا احساس اشعار کے علاوہ خطوط سے بھی مترشح ہے۔ خطوط میں مختلف بیماریوں کے حوالے سے جسمانی کمزوری کا تذکرہ ملتا ہے، بلکہ کافی سے زیادہ تذکرہ ہے۔ بظاہر یہ اشعار میں معدہ کی خرابی اور پاؤں کے درم اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی کمزوری کی تصویر کشی نہ ہو سکتی تھی، لیکن پھر بھی کمزوری کی بات کی گئی ہے۔ یہ اعصابی کمزوری بھی ہو سکتی ہے اس سے بڑھ کر جنسی کمزوری بھی۔

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگِ اختلاط کا
 ہے دل پہ بارِ نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو
 کرو یا ضعف نے عاجزِ غلاب
 ننگِ پیری ہے جوانِ میری
 مارا زمانے نے اسد اللہ خاں نہیں
 وہ دلوں کہاں وہ جوانی کدھر گئی

کم از کم یہ اشعار غرضِ شاعرانہ اور بے معنی کمزوری کے غماز تو نہیں ہو سکتے اس موقع
 پر اعتراض کرتے ہوئے اسے محض توجیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگر یہ توجیہ ہی ٹھہرے
 تو توجیہ بہ ریت کے عمل کی طرح بے بنیاد تو نہیں ہوتی یا اگر اب تک اور کسی نقاد کا
 اس مفہوم کی طرف دھیان نہیں گیا تو ان اشعار سے جو ایک خاص نوع کا مفہوم
 بالکل واضح طور سے مترشح ہے، اسے غارت تو نہیں کیا جاسکتا؟ غلاب کو اس کمزوری
 کا "مراق" معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ متفرق اشعار کے ساتھ ایک مسلسل غزل بھی
 کہی ہے۔ آٹھ اشعار کی اس غزل میں صرف حذف شدہ دو اشعار مرکزی موڑ
 سے ہٹ کر ہیں۔ دہن ہاتی سب کا مضمون کمزوری اور اس سے وابستہ کیفیات
 ہی ہیں :

وہ فسراق اور وصال کہاں
 وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں ؟
 فرصتِ کاروبارِ شوق کسے
 ذوقِ نظارۂ جمال کہاں ؟
 دل تو دل وہ دماغ ہی نہ رہا
 شعورِ سودا کے خط و خال کہاں ؟

ایسا آساں نہیں ہو رونا
 دل میں طاقات جگر میں حال کہاں؟
 ہم سے چھوٹا تمہارا خاندان عشق
 واں جو جاتیں گرہ میں مال کہاں؟
 مضمحل ہو گئے قوئے غالب
 وہ عناصر میں استدال کہاں؟

مسلل غزل نفسیاتی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتی ہیں، غزل کے تکنیکی لوازم ہیں
 انتشارِ فکر کے متقاضی ہیں۔ اس بنا پر جذبہ پھیل کر نہیں بلکہ سمٹ کر اظہار پاتا ہے،
 امڈتے احساسات کیونکہ گھٹاؤں کی طرح کھل کر نہیں برستے۔ اس لیے دو مصرعوں
 میں بھل کی لمبائی چمک کی مانند غزل گو کو سب کچھ دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض اوقات
 یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کی صورت میں جوارِ تغاع ہوتا ہے، اور اس سے شاعر جو
 لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے۔ وہ اسے ایک شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی،
 اوریوں وہ ایک خاص نفسی کیفیت کے تحت مسلسل نگہ جاتا ہے۔ غالب کے ہاں
 مسلسل غزلیں کم ہیں۔ لیکن جو ہیں وہ کسی نہ کسی نفسی کیفیت کے لیے کلید کی حیثیت
 اختیار کرتی ہیں۔

غالب کے ہاں نظارہ پرستی کو دوسرا قوی رحمان قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ
 کی دھڑگوں ہاتھ میں جنبش نہیں ہے یا کوئی اور نفسیاتی باعث اس کے بارے میں
 متنی طوے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن آغاب کے اشعار اور مصرعوں کے علاوہ غالب
 کے ہاں ان تراکیب کی بھی کمی نہیں جن کا تعلق دید یا دیدہ سے ہے۔

دیدہ نم.... عیدِ نظارہ.... جلوہ گل.... نگاہِ شوق.... دیدہ یقوب
 جلوہ تازہ.... بہاِ نظارہ.... چشمِ صوف.... نگاہِ آفتاب.... ہونے لگے

.... برقی نظارہ سوز و غیرہ ایسی ترکیبوں کی محض چند مثالیں ہیں۔

مندرجہ ذیل مصرعوں میں بھی یہی مضمون ابھارا ہے :

شہیدانِ گمگاہوں پہ کیا کیا ؟

کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست ؟

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر لے

لیکن آنکھیں روزِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

نظارہ پرستی سے لے کر جنسی نظارہ پرستی۔ VOYERISM تک دیکھنے

کے جو مراحل ہیں غالب کے ہاں ان کے نشانات ملتے ہیں۔ کچھ تو اس روایت کے باعث کہ اس عہد کی معاشرت میں خلوت سے چونکہ سماجی سطح پر میل ملاپ کے مواقع کا فقدان تھا، اس لیے جو کچھ بھی تھا، عیبِ نظارہ ہی تھا، شاید اسی لیے ہمارے ہاں لمس پر مبنی اشعار کی کمی ہے اور حواسِ خمسہ میں سے بھی زیادہ تر آنکھوں کے کام زیادہ علاوہ انہیں تصوف میں قید وادید کو اساسی اہمیت حاصل ہے) مگر غالب کے ہاں روایت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ذہنی تقاضوں کا بھی سراغ دگایا جاسکتا ہے، روایتی شعر خوب صورت ترکیب یا الفاظ کے حسن ترتیب کے باوجود اس واہمانہ پن سے عاری ہوتا ہے جو جذبہ کی آمیزش سے شعر کو بلند کر دیتا ہے، اور اس لحاظ سے شعروں کا انتخاب واقعی دل کا معاملہ کھول سکتا ہے۔ بہت سے اشعار میں سے چند مثالیں پیش ہیں :

بُخشے ہے جلوۂ گلِ ذوقِ تماشا غلاب

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ہوتی ہے کس قدر اندازنی سے جلوہ
 کہ مست ہے تیرے کوچے میں ہر درد و دیار
 کیوں جل گیا نہ تابِ سُرخِ یار دیکھ کر
 جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
 تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو!
 ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز
 تماشا کرائے محو آئینہ داری
 تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
 دل کو میازِ صدفِ دیدار کرچکے
 دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں
 حسد سے دل اگر افسردہ ہے گر تماشا ہو
 کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے داہو
 آنکھ کی تصویرِ سرنامہ پہ کھینچی ہے کہ تا
 تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو صدفِ دیدار
 نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
 مستی سے ہر نگہ ترے رخ پہ بکھر گئی
 ہنوز عمریِ حسن کو ترستا ہوں
 کرے ہے ہر بن مو کا مچشمِ دنیا کا

ان مثالوں سے غالب کی دیدار پرستی کے عناصر کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا
 اب سوال یہ نکلا ہے اس نظارہ پرستی سے کیا کام لیا؟ اس ضمن میں یہ اساسی
 حقیقت ملحوظ رہے کہ ایک مردِ عورت کو یا عاشق اپنے محبوب کو جب جنسی نگاہ سے

دیکھتے ہیں تو تمام جسم سے بیک وقت جنس دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ اپنی نفسیاتی ساخت اور جنس مزاج کی بنا پر ایک آدھ عضو سے اس کشش کو ظاہر کیا جاتا ہے اس طرح جنس نظارہ حواسِ خمسہ کا تو مرکب ہون منت ہوتا ہی ہے۔ لیکن اس میں بھی اپنی مخصوص جنس انتہا کے باعث کسی ایک حس سے وابستہ تہیجات کو بقیہ پر فوقیت دی جاتی ہے۔ چنانچہ عام زندگی کی مانند شعراء نے بھی اپنی مخصوص جنس اشخاص کی وجہ سے کسی ایک حس سے وابستہ تہیجات کو اپنے لیے باعثِ تسکین محسوس کرتے ہوئے ان سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی میں مخصوص دلچسپی شغف اور وابہانہ پن کا اظہار کیا۔ مثلاً میر کے ہاں محبوب کے پاؤں سے اتنی زیادہ دلچسپی ملتی ہے کہ بعض اوقات تو اس پر پا پرست (FOOT FETTERIST) کا گمان ہونے لگتا ہے۔۔۔ مصحفی اور حسرت نے ملبوسات اور رنگوں سے خصوصی شغف ظاہر کیا ہے۔ مزید برآں حسرت کے

۱۔ بہت سے اشعار کے علاوہ معاملاتِ عشق میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں :
 رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوا یا !
 گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے میری آنکھوں سے ٹکوت ملاتے
 چل کر آتے تھے جب کبھی ایدھر پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر
 میر تقی میر

۲۔ پانی بھرے ہے یارو یاں قمر مزی دوشالہ
 لنگی کی سچ دکھا کے ستنی نے مار ڈالا
 دریائے نعوں میں کیونکر ہم نیم قدمہ ٹو دیں
 لنگی کے رنگ سے جب تا کمر ہوا لا لا
 (بقیہ اگلے صفحہ پر)

کے ہاں تو بھوک بھی نفسِ اہیت ہے۔ لکھنوی شعراء کے ہاں معاملہ بندی کے نام پر اس حیا قی شاعری نے خوب فروغ پایا۔ اس نقطہ نظر سے جب غالب کا جائزہ لیں تو اس کے ہاں رجحانِ دید کے تحت قدا اور قدا کے زیادہ اور پابوسی کے تذکرہ میں اس سے قدا کے کم لمس سے دلچسپی ملتی ہے۔ یوں تو قدا اور قدا کا تذکرہ بھی غزل کی مستمہ روایات میں سے ہے، اور دید کے نفسِ رجحان سے عاری ہونے کی بنا پر بہت سے شعراء نے یہ مضمون اسی لیے ادا کیا ہو گا کہ پردہ کی بنا پر صرف قدا اور قدا ہی کسی پیمایا بن سکتے تھے۔ لیکن غالب کا دالہ انہی ہی اس کے دل کا معاملہ کھول دیتا ہے:

دپ پھلے صغیر کا بقیہ عاشقی

صاف چھوٹی سے عیاں ہے بدنِ سُرخ تیرا

نہیں چھپتا تیرے شبنم چمنِ سُرخ تیرا

(اس زمین میں مضمون نے چرخِ کعبہ کہا ہے) مصحفی

ردِ نقِ پیر بن ہوئیِ نحوئی جسمِ نازکی

سہ

اور بھی شوخ ہو گیا رنگِ ترے لباس کا

پیر بن کوئی اتارا نہ انہوں نے حسرت

وہ کہ خوشبو تے محبت سے ہم غوث نہ تھا

خوشبو ترے طہوس کی لائی ہے کہاں سے

تجھ تک نہ ہوا تھا جو گزرِ بادِ صبا کا

محتاج ہوئے عطر نہ تھا جسمِ خوبِ یار

خوشبوئے دہری تھی جو اس پیر بن میں تھی

..... حسرت مولانی

جب تک نہ دیکھا تھا قریار کا عالم
میں معتقدِ منتہٰی موشر نہ ہوا تھا
ترسے سرو قامت سے اک قدم
قیامت کے نفع کو کم دیکھتے ہیں
سایہ کی طرح ساتھ پھریں سروِ منور
تو اس قدر دلکش سے جو گلزار میں آوے
قد کے بعد اب رفتار پر اشعار ملاحظہ ہوں :

ثابت ہوا ہے گردِ مینا پُخونِ فلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتارِ بکھر
جہاں تیسرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارام دیکھتے ہیں
چال جیسے کڑی کسان کا تیسر
دل میں ایسے کے جاکرے کوئی
تھماور رفتار کا ایک ہی شعر میں حسین امتزاج دیکھئے ،
اگر وہ سروِ قد گرم خرامِ تازا جلائے
کعبہ سرخاک گلشنِ شکلِ قمریِ نازِ ساہو

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کی جس خصوصیت
کی طرف مطلقاً بلا میں اشارہ کیا گیا۔ اس کی کارفرمائی یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ قد
اور رفتار پر جمالیات کے اعلیٰ ترین معیار پر پورے اترنے والے ایسے اشعار کے ساتھ
جب وہ بوسہ ہاڑی پر اشعار کہتا ہے، تو اس میں جنسی خواہش اپنی crude
صورت میں اظہار پاتی ہیں۔ نہ بوسہ ہرا نہ اس کی خواہش بُری لیکن غالب نے

بعض اوقات جس تسخر آمیز بچے میں اس خواہش کا اظہار کیا، اسے صرف جنسیت کی شدت کو کیونکہ لای کرنے کی سعی ہی تیار دیا جاسکتا ہے۔ اسے کیونکہ لای کرنا ہی اسے "PROFANE" بنانا ہے۔ ورنہ اگر صحت مند انداز سے اس کا بیان ہوتا تو اس میں

کوئی قباحت نہیں، چند مثالوں سے یہ نکتہ مترشح ہو جائے گا:

بوسہ نہیں نہ دیجئے دشنام ہی سہی

آخر زباں تو رکھتے ہو تم مگر دہاں نہیں

جاں ہے بہائے بوسہ دے کیوں کہے ابھی

غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

نخنہ ناشگفتہ کو دوسرے مت دکھا کیوں

بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کیوں

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا

بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زباں ہے

صحبت میں غیر کی 'نہ پٹری ہو کہیں یہ خواہ

دینے لگا ہے بوسہ بغیر التبا کے

بوسہ دیتے نہیں اور دل پر ہے ہر لحاظ نگاہ

جی میں کہتے ہیں کہ مفت آنے تو مال پھل ہے

دکھا کے جنبشِ لب میں تمام کرم کو

ندوے جو بوسہ تو نہ سے کہیں جواب تو نہ

بوسہ کی صورت میں لمسی حیثیات کو غالب نے "PROFANE" تو بتایا ہی تھا مگر

اسی پر اکتفا کرتے ہوئے اس نے پابوسی کی صورت میں اسے جنسی انحراف

"DEVATION" کی صورت بھی دے دی، میں بکروی (PERVERSION)

کی اصطلاح یوں مہیں استعمال کرنا کہ انمٹاف "نسبائے ضرر ہے۔ جبکہ کج روی سے ذہن میں مرایضاند اور مجرمانہ تصورات کے ساتھ ساتھ گھناؤنے پن کا احساس بھی بھرتا ہے غالب کے ہاں پابوسی کی خواہش تو ہے لیکن اس کا اظہار جس انداز سے ہوا، اس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں اگر کوئی اعلیٰ جمالیاتی تصورات نہیں ابھرتے تو کم از کم گندگی وغیرہ کا بھی احساس نہیں ہوتا۔ میر اور غالب کی کئی مشابہتیں دریافت کی گئی ہیں۔ لیکن اب ہم اس طرف کسی کی نگاہ نہ لگائی کہ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی ہے۔ البتہ یہ ہے کہ میر کے اشعار میں اس خواہش نے اچھی خاصی

کی صورت اختیار کر لی۔ جب کہ غالب کے ہاں اتنی شدت اور بے چینی نہیں ملتی اس نے اپنے مخصوص انداز میں یہاں بھی جنسیت کو بعض اوقات مزاح سے کیونلا کر کے کی کوشش کی ہے، اس ضمن میں اس کا ہت ہی مشہور شعر ہے،

اسخوشی سے میرے ہاتھ پاؤں پھول گئے

کہا جو اس نے تو میرے پاؤں داب توڑے

یہ بظاہر چ مزاح بات معلوم ہوتی ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں، پاؤں سے جنس دپسی رکھنے والے کے لیے پاؤں دابنے کی فرمائش دعوت وصل سے کم نہیں بلکہ انتہا پسندانہ یا کج رویانہ صورتوں میں تو یہی وصل ہے، ہاتھ پاؤں چونا مٹا رہی اور یہاں غالب نے اسے باندھ کر بظاہر اس سے تفتن پیدا کیا ہے۔ لیکن درحقیقت یہ اس جنسی اضطراب کے لیے اشارہ ہے جو ایسے ہی مواقع سے مخصوص ہوتا ہے غالب نے کئی اشعار میں اسی کیفیت کے تحت وصل کا مضمون بھی باندھا ہے،

میں اور حظ وصل خدا ساز بات ہے

جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

ترے وعدہ پر مجھے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مرث جاتے اگر اعتبار ہوتا

اسی نوع کے بعض اور اشعار سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ غالب کے ذہنی اضطراب
اور خوشی سے مرنے کی جو کیفیت وصل سے وابستہ ہے۔ اس کا اظہار اس نے
غیر ضروری طور پر ہاتھ پاؤں پھولنے کا محاورہ باندھ کر کہا،

میرا اور غالب کے پاؤں کے اشعار کے تقابلی مطالعہ سے کم از کم یہ تو با آسانی
واضح ہو جاتا ہے کہ میر کے ہاں غالب کے مقابلے میں ایسے اشعار میں زیادہ شدت اور
بے چینی پائی جاتی ہے اور یہ شدت ہی ان کی نفسیاتی اہمیت متعین کرتے ہوئے انہیں
جنسی مزاج کی تفہیم کے لیے اہم اشاریہ کی حیثیت دے دیتی ہے۔

غالب کے ہاں رفتار سے جس شینگی کا اظہار ملتا ہے، گواہی بھی نظر انداز نہیں
کیا جاسکتا کہ رفتار سے پاؤں کا بھی تعلق ہے۔ لیکن ان اشعار سے جو منظر ہمارے
سامنے ابھرتا ہے، وہ ساکت پاؤں کا ہے، جب کہ آٹھا شعار کی جس غزل کی ردیف
میں پاؤں ہے۔ اس میں ایک بھی شعر ایسا نہیں، جس میں محبوب کی رفتار کے خالے
سے اس کے پاؤں کا تذکرہ ہو بلکہ ٹپتے ہیں خود بخود میرے اندر کفن کے پاؤں کا کہہ کر اپنے پاؤں
کا تڑکڑکرا کر بھی دیا۔

اس امکان کی اعتراض کی طرف یوں اشارہ کر دیا کہ غالب کے یہ اشعار میری
وانست میں کیونکہ اس کی جنسیت کے ایک اہم زاویہ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ
ناگافی ہی ہیں، اس لیے اس ضمن میں پیدا ہونے والی غلط فہمی کی وضاحت
بھی لازمی تھی۔

اب اشعار ملاحظہ ہوں :

مے تولوں سوتے ہیں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسے باتوں سے وہ کافرہ گماں ہو جائے گا

دھوٹا ہوں جب میں پیئے کو اس سیتن کے پاؤں
 رکھتا ہے ضد کے کینچ کے باہر گن کے پاؤں
 اس کے برعکس میر کے ہاں زیادہ واہانہ پن ملتا ہے :
 آنکھیں کنگ سے اس کی لگا کر خاک جا رہم بھی ہوئے
 مہندی کے رنگ ان پاؤں نے بیٹوں کو پامال کیا
 اس کی پابوسی کی توقع پر
 اپنے تئیں خاک میں ملائے گا

غالب۔ آتش زیرِ پا

کھٹتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سننِ گرم
تارِ کہ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب کی شاعری افکار اور شخصیت ایک صدی سے ناقدین کے لیے ایک مستقل تہیج کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کی فکر کو نظریات کی مینر اینڈز پر کھایا، خیالات کی متنوع تشریحات ہوئیں۔ اور اہم تصورات حیات کی فلاسفوں نے چھلن پٹک کی۔ الغرض! نکتہ سنوں کی سنی غالب کے اس شعر کی تفسیر ملام ہوتی ہے:

گنجینہٴ معنی کا ظلم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

”گنجینہٴ معنی کا ظلم“.... ایسا ظلم ہے جس کے لیے ابھی تک تنقید کا سحر

سامری بے بس ہی ثابت ہو رہا ہے۔ اور اسی میں غالب کی انفرادیت ہے۔

غالب آج بھی جدید ہے۔ یہ دعویٰ غلط نہیں۔ غالب اس لیے جدید نہیں کہ

اس نے ہمیں اقبال کی مانند ... کوئی مستقل نظام نہ لکھ دیا، یہاں ہم نظریہ حیات دیا جس نے قومی زندگی میں انقلاب برپا کیا یا اقتدار کے معانی کی تحلیل اور شرح نوے افکارِ نو کے چراغ روشن کیے۔ میرے خیال میں تو غالب جدید ہی اس لیے ہے کہ اس کے کلام سے نہ تو کوئی مستقل نظام فکر مرتب ہوتا ہے اور نہ اس نے بطور خاص کوئی نظریہ یا نظریہ حیات ہی دینے کی کوشش کی، یہ اس لیے کہ نظامِ فکری یا نظریہ حیات بالعموم عصری تقاضوں کی بنا پر جنم لیتے ہیں۔ (مثال: سرسید کی تحریک یا ترقی پسند ادب کی تحریک) ورنہ اسی خاص نظریہ، تحریک یا صورتِ حال کا رد عمل ہوتے ہیں۔ (مثال: اکبر الہ آبادی)۔

قوم یا افراد کو خاص حالات کے ہر دورِ زمانی اور کثمن مراحل طے کرنے کیلئے مصائبِ زیست میں نظریات کے صورتِ خواہ پیدا کرنی ہوتی ہے، یوں نظریات منہجہ جاریں پھنسی کشی کے لیے کبھی پتواری بنتے ہیں، تو کبھی طوفانوں میں پناہ گاہ اور پھر حصولِ مراد کے نشانِ نصرت، لیکن بالآخر نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ان مخصوص حالات کے طوفانِ تم جاتیں، حوادث کے بدل چھٹ جائیں، عافیت کا کندہ مل جائے، اور منزلِ مراد پالیں، پھر ان نظریات اور افکار کی عظمت تو برقرار رہ سکتی ہے، لیکن بدلے حالات میں ان کی اہمیت جانبِ گھر میں رکھے ہوئے نوار سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے نظریہ ساز شاعر اور نظریہ باز ادیب کا ہر عہد میں زندہ اور ہر عصر کے لیے جدید ہونا ضروری نہیں!

غالب نے حیاتِ انسانی کے جن پہلوؤں کو لیا ان کی کسی فلسفی ایسے فکر کے تحلیل تو جو یہ ہو تو کی، لیکن فلسفی ایسے عقلی غیر جانبدار ہوئے روا نہ کہیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے ان پر روشنی ڈالی، بعض ناقدین نے اس کے کلام میں ہر قسم کا فلسفہِ دیانت کر رکھا ہے۔ اور اس کی ہر بات پر فلسفیانہ ”کالیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں

حق نقاد ادا کر دیا۔ اس ضمن میں اس کے مشہور فلسفہ غم کو خصوصی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے، جس کے سلسلے میں کم از کم شو پنہاد سے بات شروع کرتے ہوئے دھوڑت ہمک سے استدلال کرتے ہوئے اسے ایک عظیم تصور اور منفرد فلسفہ حیات ثابت کرنے کی سعی جتی ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفہ غم ہو دیا اس نوع کے دیگر فلسفے، غالب نے اس کے بارے میں کوئی ایسا نیا، انوکھا یا چونکا دینے والا تصور نہیں پیش کیا۔ جسے تاریخ فکر میں تصور نو اور عالمی فلسفے میں نیا دبستان قرار دیا جاسکے۔ سیدی سادی بات تو یہ ہے کہ غالب کی زندگی جن مسائل و حوادث سے دوچار رہی، ان کی بناء پر اگر اس نے ایسے اشعار کہے تو تعجب نہ ہونا چاہیئے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں ہمک مئے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہوئے ہمک

غم اگرچہ جانگسل ہے پچھیں کہاں کہ دل ہے
غم عشق اگر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہو انسان تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کراہاں ہو گئیں

عشرت قطرہ ہے دریا میں نمنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا

پریشان حال انسان یا خود کو سیلابِ بلا میں بے بس تنگے کی طرح چھوڑ دیتا ہے یا ان کے خلاف عملِ جدوجہد سے ہجومِ بلا پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن ان دو واضح اور بعض صورتوں میں انتہائی طریقِ کار کے علاوہ اپنے گرد دفاعی حصار قائم کرنے کی صورت میں ایک اور ذہنی رویہ بھی ملتا ہے۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ ”دفاعی عمل“ (DEFENCE MECHANISM) کہلاتا ہے۔ اس مضمون کا موضوع بطور خاص غالب کے دفاعی عمل کا جائزہ نہیں، یہ تو صرف اس امر کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا کہ اس کے مشہور فلسفہ ”غم“ میں کوئی خاص فلسفہ نہیں، بجز اس کے کہ ایک پریشان شخص نے ذاتی واردات کے بارے میں اپنے کرداری عمل کی PROJECTION کو ذہن کا راند اسلوب سے شاہکار بنا دیا۔

ایک فلاسفہ دانش کے ہام بلند پر تمکن بالعموم افراد اور توقعات کو اپنے افکار کے پیمانوں سے ناپتا ہے۔ وہ ایک پیغامبر (پیغمبر نہیں)، ہے۔ لیکن ایسا پیغامبر کہ انسانوں سے خطاب تو کرتا ہے۔ لیکن ان کی سطح پر ناگوارا نہیں کرتا۔ اسی لیے افرادِ فلاسفہ عظمتِ افکار سے مبہوت تو ہو سکتے ہیں، اس کے فلسفے کا ثبوت بھی بنا سکتے ہیں، لیکن وہ اس سے ایسی محبت نہیں کر سکتے جیسی شاعر یا مغنی کر سکتے ہیں۔ کیونکہ وہ شاعر یا مغنی کی مانند اسے اپنے دل کے قریب نہیں محسوس کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک حساس شاعر

کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ
کے مصداق دوسروں کے غم میں ڈوب کر اور ان کے غم کو اپنا غم سمجھتے ہوئے ان کے
ساتھ آنسو بہا سکتا ہے۔ بالفاظ دیگر فلاسفر کا طریقہ تحلیل و تشریح کہے تو شاعر کا
EMPATHY کا !

غالب جو آج زندہ ہے، ہم عصر معلوم ہوتا ہے اور ہم سے کئی نام نہاد جدید
شعراء کے مقابلے میں جدید تر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ جس آگ میں وہ
خود جلتا رہا، اس نے دوسروں کو بھی اسی میں سلگتے پایا۔ اور یہی اپنی آگ کے جلنے
سے دوسروں کی آگ کو جانا !

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
آپ اپنی آگ کے غس و غاشاک ہو گئے

اور یا پھر !

دل مرا سو نہاں سے بے مہا با جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

دیوان غالب کی پہلی نزل جس کا مطلع ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے بیرہن ہر سیکر تصویر کا

اپنی کثیر التشریحی اور یوں نزاعی حیثیت کی بنا پر تشریحی تنقید میں الگ ٹکٹیل
کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ اسی نزل کا مطلع گو مطلع ایسا مشہور تو نہ ہوا لیکن
غالب کے ذہن اور اس کے تخلیقی شعور کی تفہیم کے لیے یہ اگر کلید نہیں بتاتا تو ایک
اہم اشاریہ تو یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے !

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتشِ زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری نجیر کا

.... غالب، آتشِ زیرِ پا !

یہ ایک ایسا اشعار ہے جسے مرکزِ قراوے کے اس کی شاعری کے ایک خاص
رنگ کی نشاندہی کی جاسکتی ہے..... میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ اس سے اس
کے تمام کلام ہی کو ایک نئی روشنی میں دیکھتے ہوئے اس کے مفہوم میں انقلابی تبدیلیاں
لائی جاسکتی ہیں لیکن اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے ذہن کی ایک نئی جہت
سے ضرور آگاہ ہو سکتے ہیں۔

نوہیانت "بیاضِ غالب" سے جہاں کلامِ غالب کے بارے میں کئی نئے تحقیقی اور
تنقیدی امور سامنے آئے ہیں۔ وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ نزل وہاں بھی سر دیوان ہے۔
داخل رہے کہ یہ بیاض ۱۸۶۱ء میں لکھی گئی۔ جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کی تھی، گو یا یہ
غالب کی قدیم ترین نزلوں میں سے ہی نہیں بلکہ غالب کے نقطہ نظر سے اہم ترین نزل
جی کہ سر دیوان ہے !

البتہ بیاض "میں یہ مطلق نہیں بلکہ نزل کا دوسرا شعر ہے اور یوں :

آتشیں پا ہوں گدا زِ وحشت ونداں نہ پوچھ

موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ یاں زنجیر کا

اصلاح سے شعر بہت ہی بہتر نہ ہو گیا بلکہ اس شعر میں مرکزی حیثیت رکھنے والی

۱۷۔ اقبال کی نظم عاشق ہر جاائی "کا ایک شعر ہے :

فیض ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دیا طلب

تشنہ دائم ہوں آتشِ زیرِ پا رکھتا ہوں میں

ترکیب آتشیں پاٹکے مقابلے میں آتش زیر پاٹکھیں زیادہ بلند ہوئے بغیر ہے۔

آتش زیر پاٹ سے وابستہ تصورات کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے۔

آتش زیر پاٹ سے ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ بے چینی جس کا مقدر بن چکی ہے۔ اس بے چینی کو اس بے چینی سے میز سمجھا جائے جس کی سیما بیت سے وضاحت کی جاتی ہے۔ سیما بیت کی پیدا کردہ بے چینی بطون سے جنم لیتی ہے اور انسان کی نفس ترکیب میں آمیز ہوتی ہے۔ جبکہ اس کے برعکس آتش زیر پاٹ کی صورت میں آتش ایک خارجی عمل ہے جو پاؤں کو زمین پر سکون سے ٹکنے نہیں دیتا، خواہش تو آرام کرنے، اطمینان سے کھڑے ہونے کی ہے، لیکن بر بنائے آتش پاؤں حرکت پر مجبور ہیں، یوں سیما بیت کی حرکت زندگی اور توانائی کی منظر بن جاتی ہے۔ تو آتش زیر پاٹ چارگی اور اندوہ کی علامت! زیر پاٹ آتش سر نہیوں کی جاسکتی، اس لیے یہ حرکت جس جبر کو جنم دیتی ہے، وہ حرکت ہونے کے باوجود موت ہی کا ایک روپ قرار پاتی ہے، غاب کے کلام میں بے چارگی کی پیدا کردہ یہ حرکت اور اس سے جنم لینے والا حساب بے چارگی جو بالآخر احساس شکست پر منتج ہوتا ہے، کی بہت کامیاب عکاسی کی گئی ہے۔ اس ضمن میں ہر شعر تصویر کی مانند واضح ہے اور غالب کا اندوہ اتنا عمیق

۷۔ غاب کی ایک مشہور غزل کی ردیف ہے: پاؤں: اس میں مندرجہ ذیل شعر ہے

اس سیما بیت کی بڑی اچھی طرح سے وضاحت ہو جاتی ہے:

اندھے نوق وشت نوروی کہ بعد مرگ

ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

۸۔ ٹینیسی ویلیمز کے مشہور ڈرامے کا عنوان ہے "CAT ON A HOT TIN ROOF"

..... یہ بھی آتش زیر پاٹ والی بات بن جاتی ہے۔

ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں غالب کو حالی کی ہم نوائی میں حیوانِ ظریف نہیں مانا جاسکتا۔ گو غالب کے خطوط میں مزاج کے چھینٹے ملتے ہیں بخصوصیت سے اس نے اسلوب سے جس طرح مزاج کا رنگ چڑھوا دیا۔ اس کی اپنی جگہ ادبی باہمیت مسلم: اسی طرح اس کے ہاں بعض مزاجیہ اشعار بھی مل جاتے ہیں۔ لیکن خطوط میں سے کچھ ہیں مزاج یا چند پر تغنن اشعار کی موجودگی یہ ثابت کرنے کو کافی نہیں کہ اس کے خطوط "مزاجیہ خطوط" ہیں۔ اور دیوان "مزاجیہ دیوان" ہے خطوط میں مزاج ہونا اور بات ہے۔ جب کہ خطوط کا مزاجیہ "ہونا قطعی جدا گانہ امر ہے۔ اس میں جو نازک سا فرق ہے۔ اسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ بلحاظ نوعیت اساسی ہے کیونکہ اس سے ہم اس منطقی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محض چند دلچسپ، پر لطف یا پر تغنن اشعار کی بنا پر نہ تو اس کے دیوان کو مزاجیہ قرار دیا جاسکتا ہے اور نہ اسے مزاج نگار ہی سمجھا جاسکتا ہے۔

غالب کے کلام کا نفسیاتی روشنی میں جائزہ لایا گیا۔ اس لیے ناقدین غالب کے مزاج پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیتے رہے ہیں۔ لیکن جب ان "مزاجیہ" اشعار کا تمام کلام کے تناظر میں جائزہ لیں، اور تخلیق سے وابستہ نفسی عوامل کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ غالب کا مزاج دراصل ایک طرح کا کیونٹلاج ہے۔ اور اسی نفسی رجحان کا پیدا کردہ حصہ ابتداء میں دفاعی حصار سے تعبیر کیا گیا ہے۔ غالب کی زندگی پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ حیات غالب کا شایہ میری کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر متعین نے روشنی نہ ڈالی ہو اور آج ہم سب یہ جانتے ہیں کہ غالب نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی۔ مزاج رئیس نہ تھا، ناشائستہ نہ تھا۔ لیکن قرض کی بے پنی پر مجبور عزت نفس کا یہ عالم کہ صاحب اگر پزیرائی کو کمرہ سے باہر نہ نکلے، تو ملازمت بے بغیر واپس آگیا، لیکن یہی خود پرست شاعر غالب یوسف علی

خاں والی رام پور سے زکوٰۃ کے نام پر بھیک مانگنے پر مجبور، پنشن کا قضیہ، اولاد کا غم،
 تھک چکی دولت..... ان سب کی موجودگی میں ان کی ہنسی دل سے نہیں پھوٹتی، بلکہ
 المیہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس کا مزاج، غم کو کیونکر نکال سکتا ہے، ورنہ اس کا اصل
 رنگ تو یہ معلوم ہوتا ہے :

اس شمع کی طرح سے جسے کوئی بجھا دے
 میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتما

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
 میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دلِ حسرتِ زدہ تھا ماندہ لغتِ درد
 کام یاروں کا بقدر لب و دندان نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
 ہوں شمعِ کشتہ درخوردِ محفلِ نہیں رہا

دے دو اے ملکِ دلِ حسرتِ پرستِ شکی
 ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیئے

میں ہوں اور افسردگی کی آندہ و خاک کے دل
 دیکھ کر طرزِ تپاک اہلِ دنیا جل گیا

نموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مرقہ ہوں میں مینیاں گورِ غریباں کا

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو منہ ملا

کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

ان اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے خطوط کی بھی مکئی نہیں، جن میں اس نے اپنی شخصیت سے مزاج کا رنگین لبادہ نوچ پھینکا، اور کھل کر اپنے زخم دکھائے۔ اس مقصد کیلئے صرف ایک ہی خط کی مثال کافی ہوگی :

یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی، آپ اپنا ماشائی بن گیا ہوں، رنج و زحمت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اب اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر ہوں، ماورائی فان ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں ہے، اب تو قرض داروں کو جواب دے، سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے ازراہ تعظیم جیسا بوشا ہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ، عرش نشین خطاب دیے ہیں، چونکہ اپنے آپ کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا، اسلئے ستر مقرر اور حاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے، نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار جھوگ سنار ہا ہے۔ میں ان سے پرچہ رٹ ہوں، اچی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب! کیسے اور خان صاحب آپ سلجوتی اور افراسیابی ہیں یہ کیا چرتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیائے غیرت، کوشی

سے شراب، گندھی سے گلاب، بناراز سے کپڑا، میوہ فروش سے کام مراف
سے دام قرض لے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا؟
..... یہ منہ بولتی سطریں غائب کے ذہن کے کس گوشہ سے پردہ اٹھاتی ہیں؟
اور کیا ان کے تناظر میں یہ شعر مزاحیہ قرار دیا جاسکتا ہے؟

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں!
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

خطوط سے اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں کیونکہ کہیں واضح طور
سے اور کہیں بین اسطورہ اس نے اپنی محرمیوں اور ناکامیوں کا تذکرہ کیا ہے
اس نے بعض اوقات نا آسودگیوں کے دکھ سے اگر تفتن کا پہلو بھی نکال لیا تو اسے
روایتی مزاح نہیں قرار دیا جاسکتا۔ خطوط اور اشعار سے اس کی جوفنی تصویر
ابھرتی ہے۔ اس کی بنا پر اس کی ظرافت المیہ کی سیاہی سے جنم لینے والی سیاہ
ظرافت (BLACK HUMOUR) قرار دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں خود غالب
کا رویہ بالکل واضح ہے:

دل لگی کی آرزو ہے چین رکھتی ہے ہمیں
ورنہ یاں بے رونقی دودھ چراغ کشتہ ہے

اور یا پھر:

چھوٹی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی

سیاہ ظرافت امریکی زندگی کے سماجی تضادات کی پیدا کردہ ہے گو امریکی
خوشیوں نے سفید فام سماج کے متعصبانہ رویہ اور سیاہ فامی کے داغ سے جنم
لینے والے المیوں کو مزاح کا رنگ پہنا کر طنز کی شدت میں اور بھی اضافہ کیا لیکن
سیاہ ظرافت سیاہ فام ظرافت نہیں بلکہ المیہ سے جنم لینے والی ظرافت۔

”سیاہ ظرافت“ قرار دی جا سکتی ہے خواہ یہ ظرافت کیسے ہی ٹھک اور سماج کی پیداکڑہ ہو، نفسیاتی لحاظ سے ”سیاہ ظرافت“ نفسی سخت جانی کی دلیل اور اس امر کی غماز ہوتی ہے کہ غم اگرچہ جاگسٹل ہے، لیکن ہم اس غم کا مضحکہ بھی اڑا سکتے بلکہ وہی غالب والی ہلت :

دل لگی کی آندو بے چین رکھتی ہے ہمیں

میرے خیال میں غالب کا یہ مشہور شعر سیاہ ظرافت کی بہترین مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے :

نہشتاؤن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا

رہا کشکا نہ چوری کا و عاویتا ہوں راہزن کو

دن تحفظ اور عافیت کا ضامن سمجھا جاتا ہے، اس بے دن کے اجائے میں لٹنے

والا قدر کار دنا تو رو سکتا ہے لیکن رات کو یوں بے خبر سوتا ”کہنا ہر ایک کے

ہنس کا روگ نہیں، یہ انداز ایک خاص نوع کی نفس سخت جانی سے جنم لیتا ہے غالب کے جس وفا کی حصار کا ابتداء میں ذکر کیا گیا، یہ بھی اسی کے نفسی مظاہر میں سے ایک ہیں، اگر ”سیاہ ظرافت“ کی روشنی میں غالب کے مزاح کا بطور خاص جائزہ لیا جائے گا تو اس کی تمام نہاد مضامینہ شاعری کا کچھ اور ہی روپ نظر آئے گا۔

بیشبیت ایک فرد غالب کا ذہن مختلف النوع بلکہ بعض اوقات تو متضاد

... عوامل کے عمل اور رد عمل کی آماجگاہ بنارہا جس کا اظہار اس کے کلام سے

ہوتا ہے، بعض افراد یا فنکار ایک رخ ذہن SINGLE TRACK OF MIND کے

حامل ہوتے ہیں، اس لیے وہ فن کو اپنی فکر کی صراط مستقیم سے ہٹ سکتے نہیں دیتے اور ان کے تنوع کی اساس ایک ہی رہتی ہے اور وہ انیس، اقبال، جوگش، قالی اور حالی وغیرہ کی مانند دو رنگ ہو کر بھی ایک رنگ ہی رہتے ہیں لیکن غالب ان شعراء

میں سے نہیں اور اس کا تنوع ان مختلف احساسات، باہم متضاد محرکات اور متضاد نفسی رد عمل ہیں۔ یہاں متوازن ہے جو اس کے شعور اور فن کا انداز اور اس پر وقتاً فوقتاً شبہ و محذوریت رہے۔ اس لحاظ سے یہ عمل بے عدد پیمپ ہے کیونکہ جب تک فن کار ان مختلف النوع احساسات کا شخصیت میں انجذاب نہ کرے۔ وہ نفسی غلبان سے آسودگی حاصل کرنے میں ناکام ہے۔ پانگل اپنی بڑے اظہار قوت کرتا ہے، تو نیورائی حقیقت کو اپنے پسندیدہ روپ میں دیکھنے کے لیے وہاں اور التباسات کا ایک جہان نو تعمیر کرتا ہے۔ صرف صوفی اور تخلیق کار اس غلبان کے مبہم تقاضوں سے عہدہ بردار ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ صوفی جذب اور وجد کے عالم میں کشف کی منزل تک پہنچتا ہے۔ جب کہ فن کار تخلیق کے ترقی سے جو نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے، وہ اسی نفسی کش کش کی انگ کے پیمپوں کا کام کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے صوفی کا کشف اور شاعر کی تخلیق ایک ہی نوعیت و وقوع قرار دی جاسکتی ہے۔ کشف اس امر کا نماز ہے کہ صوفی تمام تضادات کے اسرار نہیں سے آگاہ ہی حاصل کر لیتا ہے۔ اسی طرح تخلیق بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ فرد ہمیشہ ایک فن کار مختلف النوع احساسات کو اپنی سائیکلی میں جذب کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ لیکن فن کار کا کام یوں ختم نہیں ہوتا کہ اسے کسی ایک جذبے کو ترجیح دے کر اظہار بھی تو کرنا ہے۔ یہ بالکل پھول والی بات ہو جاتی ہے سورج کی شعاعیں سات رنگوں کا مجموعہ ہیں، مگر پھول صرف اسی رنگ کا اظہار کرتا ہے۔ جسے وہ جذب نہیں کر پاتا، اسی میں فطرت کی بولقمونی کارآمد مضمر ہے اور یہی فن کار کا تنوع کی اساس!

بیاضِ غالب کا ایک شعر ہے:

بے سے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آہنگی
کہیں پناہ ہے جز حوصلہ نے خطِ ایام کا

آشوب آگہی محبوب صدفِ ترکیب ہی نہیں بلکہ ایک سوال بھی ہے۔ غالب کے لیے
 آگہی ٹکے میں آشوب ہے! اور پھر اس آشوب سے آگہی کے بیٹے کے سہارے کی ضرورت
 کیوں ہے! اس کے ساتھ ہی ذہن اس مشہور شعر کی طرف بھی جاتا ہے،
 مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاء کو

اک گھونہ بے خودی مجھے دن رات چلبینے

آشوب آگہی! اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا مطالعہ ضروری ہے۔ کیونکہ اس
 سے بھی غالب کے ذہن کی بعض پیچیدگیوں کا سراغ مل سکتا ہے بلکہ ایک لحاظ سے
 دیکھا جائے تو یہی وہ پیچیدگیاں ہیں جنہوں نے بالآخر اسے آتش زیر پا بنا دیا۔

غالب کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی سچے صورت حال
 سے بے زاری کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو یہ اظہار بے زاری واضح الفاظ اور دھوکے بے
 میں ہے،

گھر ہمارا جو نہ روتے تو بھی وہیں ہوتا
 بھر گریہ نہ ہوتا تو بیاہاں ہوتا
 تنگی دل کا گلا کیا، یہ وہ کافروں ہے
 کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

بسا اوقات اسے زیرِ سطح ایک نفسی کیفیت کے طور پر بھی محسوس کیا جاسکتا
 ہے۔ چنانچہ بالواسطہ طور پر وہ کہتا ہے:

تیری دغا سے کیا ہو تلافی کہ دہریس
 تیرے سوا بھی ہم بچہ بہت سے ستم ہوئے

اس بے زاری کے احساس کے ساتھ ساتھ غالب کے ہاں فرار کا رجحان بھی نمایاں ہے
 لیکن یہ فرار زندگی سے نہیں بلکہ افراد (یا سماج) سے معلوم ہوتا ہے۔ غالب کا زندگی

اور غم کے بارے میں جو ایک مخصوص انداز نظر ہے۔ اس کی بنا پر اسے زندگی سے فرار کی ضرورت نہ تھی نہ ہی وہ اس کی تلخیوں سے فرار اختیار کرتا ہے کہ ان سے عہدہ بڑا ہونے کے لیے اس کے پاس نفسیاتی ہتھیار موجود ہیں۔ ایک فرار خود سے ہوتا ہے۔ یہ وہ فرار ہے جو بالآخر ریوڑا تیت پر منتج ہوتا ہے۔ اس فرار کا محرک بھی ویسے تو زندگی اور اس کی تلخیاں ہی ہوتی ہیں لیکن یہ فرار کا نسبتاً پیچیدہ طریقہ ہے اور حالات میں اس کی تفہیم و تشریح آسان نہیں ہوتی۔ غالب کے ملن بعض اوقات ایک خاص طے کے غیر سماجی رویے کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً تین اشعار پر مبنی اس کی یہ مشہور غزل :

رہینے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو
بے درد دیوار کا اک گھسہ بنا یا چاہیے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
پڑیے گھر بیمار تو کوئی نہ ہو تیسرا دار
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

ان اشعار سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ نہ یہ فرار زندگی سے ہے نہ حالات سے اور نہ اپنے آپ سے بلکہ ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو اور نوحہ خواں کوئی نہ ہو ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ صرف افراد سے فرار چاہتا ہے اور یہ بالکل درمی انداز نظر ہے جس کا سارتر نے اپنے مشہور نثریے "IN KIDNA" میں پرچار کیا یعنی :

"WELL IS OTHER PEOPLE"

میرے اس انداز نظر کی اس کے بعض اور اشعار سے بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اس کے ملن مروجے ناری کا واضح رجحان ملتا ہے۔

اس کا ایک شعر ہے :

پانی سے سنگ گزیدہ تھمے جس طرح اسد
 ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں
 ایک اور شعر میں قدرے کم تیغ پہے میں یوں کہا ،
 میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کر دل
 دیکھ کر طرزِ تپاک اہل دنیا جل گیا

اور غالب فرما دیں گویا اس جہنم سے بھاگ، بلکہ جو دوسروں کے وجود سے جہنم
 لیتا ہے یہ درست ہے کہ غالب نے سارتر کی مانند اس تصور کو نہ تو باقاعدہ ایک فلسفیانہ
 روپ دے کر اس سے سماجی طنز کا کام لیا اور نہ ہی اس سے وابستہ تمام امکانات کا
 جائزہ لے کر اسے منطقی انتہا تک پہنچانے کی کوشش کی۔ ویسے غالب سے اس کی
 توقع بھی نہ ہونی چاہیے تھی کیونکہ ہمارے لیے جہنم کا روایتی تصور آگ سے عبارت ہے۔
 اس لیے ہم شعور ہی طور پر کسی اور نوع کے جہنم کا تصور نہیں کر سکتے بلکہ

۱۔ اقبال نے البتہ اس مخصوص تصور سے ہٹ کر سیرانِ ناک "میں سرخِ ختم کا
 تصور پیش کیا ہے :

یہ مقام خنک جہنم ہے
 مارے نور سے تہی آغوش
 شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے
 جن سے مرزاں ہیں مردِ ہجرت کوش
 اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
 اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

اس لیے غالب نے جب جی جہنم کا ذکر کیا تو اسی روایتی انداز میں ،
 آتش دوزخ میں یہ گرمی کہاں
 سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے
 غالب کی غزل کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر بہت سے ایسے اشعار ملتے
 ہیں، جو اپنی ظاہری لفظی و معنوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ کسی مخصوص نفسی کیفیت کی
 غمازی بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعرواخی طور سے شدید کم کنجی (APATHY)
 کا ترجمان ہے :

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
 نہ ہوتا اگر جلد تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا
 یہ بے حس و دراصل شدتِ احساس کو چھپانے بلکہ اس سے عہدہ ہٹانے کا ایک انداز ہے۔
 اور اسی دفاعی حصار کی ہی ایک صورت ہے ، جس کا مضمون کی ابتداء میں ذکر کیا گیا اس
 بے حس کا فائدہ یہ ہوتا ہے :

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
 اب کسی بات پر نہیں آتی

سوال یہ ہے کہ آخر یہ بے حس کیوں ؟

گو غالب نے خاص بے حس پر واضح قسم کے اشعار تو کم کہے لیکن ایسے اشعار کی
 کمی نہیں بہن کی امداد سے بے حس کے نفسی مواد کا سراخ لگا یا جاسکتا ہے۔ اس ضمن
 میں سب سے پہلے توجہ بے دماغی کی طرف جاتی ہے۔ بے دماغی (یا کم دماغی) میر تقی
 میر کی شاعری کے اہم عناصر میں سے ہے۔ چنانچہ غزل کے لاتعداد اشعار کے علاوہ
 ایک محسوس شہرِ شوب کا متعلق یوں ہے :

حالت تو یہ کہ مجھ کو نغموں سے نہیں فراغ
 دل سوزِ درونی سے جلتا ہے جوں چراغ
 سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ
 ہے نام مجلسوں میں مرا میرے دماغ

از بسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

ان اشعار سے کسی حد تک میر کی مخصوص اقتادِ طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آغاز
 شباب میں ناکام عشق اور اس کے نیچے میں جنون، معاشی حالات کی خرابی اور عمر بھر
 جن حوادث سے دوچار رہا، ان کی بناء پر اس کے ہاں بے دماغی کا جواز ہے۔ لیکن
 غائب...، حیوانِ حریف...، نے ایسے اشعار کیوں کہے؟

محبت تھی چین سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
 کہ مویجے بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وصال جلوہ تماشا ہے پردہ دماغ کہاں
 کہ ویجئے آئینہ انتظار کو پرواز

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
 شورِ سودائے خط و خال کہاں
 بعض اوقات اس بے دماغی کا عشق کے رولِ تین مضامین کے ساتھ بھی نظار
 کیا گیا،

غمِ فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو
 مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

اس لحاظ سے میرا اور غالب کا تقابلی مطالعہ کر کے یہ واضح ہوتا ہے کہ غالب کے مقابلے میں میر کے ہاں یہ بے دماغی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب کا ایسا معاملہ نہیں کم از کم میر کی مانند اس نے ایک *correct* کی صورت اختیار نہ کی، اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ غالب نے میر کا تتبع بھی کیا اور اس میں ناکامی کا اعتراف ہے۔ غالب کو متقلب میر قرار دینے والوں نے بالعموم دونوں کا اسلوب کی سطحی شباهتیں گنوا دی ہیں۔ یہ درست ہے کہ غالب نے میر کی سادگی بھی اپنائی، لیکن صرف اسی پر انحصار تو نہیں کیا جاسکتا کہ اسلوب کے چند عناصر کو اپنالینا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہوتی بلکہ انفرادیت کے حامل اور صاحب اسلوب شاعر کے لیے کسی اور صاحب اسلوب اور صاحب طرز کا شعوری تتبع اس نقطہ نظر سے کافی سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ میری دانست میں میر اور غالب کے ہاں نفسی امور میں ذہنی رصے کی یکسانیت زیادہ اہم اور قابل توجہ ہے۔ اور اس لحاظ سے دونوں کا موازنہ اور تقابلی مطالعہ زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بے دماغی کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی بہت نمایاں ہے۔ اسی طرح گھٹن، احساسِ محرومی اور اس کا پیدا کردہ احساسِ شکست اور ان سے جنم لینے والی پشیمانی اور نارسائی سے سگنے کی کیفیت دونوں کے ہاں مشترک قرار دی جاسکتی ہے۔ اسلوب بھی کیوں کہ شخصیت سے وابستہ نفسی کیفیات کی بنا پر ایک مخصوص رنگ پکڑتا ہے۔ اس لیے غالب اور میر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد طرزِ نگاہ پر نہیں بلکہ طرزِ احساس ہونا چاہیے۔ گویا دونوں کا تقابلی مطالعہ اس مضمون کی حدود سے باہر ہے۔ لیکن اس اہم نکتہ کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری تھی۔

غالب کے ہاں ایک خاص طرز کی تشنگی ملتی ہے، خواہ وہ تشنگی

نہ بندھے تشنگی ذوق کے مضمون غائب
گرچہ دل کھول کے دیا کو بھی ساحل پہنچا

یا ذوقِ معاصی :

دیاتے معاصی تنگ آبی سے ہر خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

بقدر حسرتِ دل چاہیے ذوقِ معاصی بھی
بھروسے پر غمِ گمراہی و امن گمراہی ہفتہ دیا ہو

یا پھر وہ ذوقِ تماشا کی تلقین کرتا ہو :

بجٹے ہے جلوہ گلِ ذوقِ تماشا غائب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں دا ہو جانا

اس ضمن میں غائب کا یہ مشہور شعر قابلِ غور ہے :

تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر طے

حورانِ عسل میں تری صورت اگر طے

اس شعر کے واضح معانی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر پہلے مصرع سے وابستہ نفس

احساس کا تجزیہ کیا جائے تو غائب کے ہاں عدم تسکین کی شدت کا بخوبی اندازہ ہو

جاتا ہے، اور اسی عدم تسکین نے اس کے ہاں متنوع صورتوں میں حسرت کے

مضمون کو جنم دیا۔ یہ احساس کئی اشیاء، کیفیات اور احساسات سے وابستہ ہے لیکن

اس کی اساس اپنی خالص صورت میں حسرت اور صرف حسرت ہے۔ شاید اسی

بے بعض اشعار کی نمایاں خصوصیت "PATHOS" ہے :

ے مئے خاک میں ہم داغِ تنائے نشاط
 تو ہوا اور آپ بصرِ رنگِ گلستاں ہونا
 عشرتِ پادشہ دلِ زنجیمِ تمنا کھانا
 لذتِ ریشِ جگر عرقِ نمک دان ہونا
 کی مرے قفل کے بعد اس نے جفل سے توبہ
 ہائے اس زود و پشیمان کا پیشیاں ہونا

نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے
 مری نگاہ میں ہے جع و خرچِ دریا کا

عنبر و اماندگی اسے حسرتِ دل
 نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ دل کا لیے ہوئے
 ہوں شمعِ کشتہ و زنجیرِ محفلِ نہیں رہا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمارِ یاد
 مجھ سے مرے گنہگارِ صاحبِ خانہ مانگ

دائمِ الجیس اس میں ہیں لاکھوں تنائیں ہر
 جانتے ہیں سینہ پر نحوں کو زنداں خانہ ہم

ہوا ہوں عشق کی غارتگری سے شہوندہ
سوائے حسرتِ تیر گھر میں خاک نہیں

ہے جہنمِ ہرہرہ دیوارِ غم کدہ
جس کی ہساریہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
تا چار بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے
و شواہی رہ و ستیم مہرباں نہ پوچھ

دے داد اسے فلکِ دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ توفیِ مافات چاہیے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تیر رہے

کس کو سناؤں حسرتِ اٹھار کا گلہ
دلِ فردِ جمع و خرچِ زبانِ ہائے لال ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی لے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے
"داغِ تھنائے نشاط" ... "زخمِ تھنا" ... "داغِ حسرتِ دل" ... "حسرتِ تیر" ...
"حسرتِ دل" ... "بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے" ... "دلِ حسرت پرست" ... "حسرتِ اٹھار"

..... تاکر وہ غن ہوں کی حسرت..... یہ چند خوشنما ترکیب ہی نہیں بلکہ ایسے اشعارے ہیں جو حسرت اور حسرت پرستی کے لیے استعارے بھی ثابت ہوتے ہیں۔ غائب کی نفس زدگی میں حسرت کو ایک لٹاٹے وہی حیثیت حاصل ہے جو جوہر میں مرکز — (NECLUS) کو ہوتی ہے۔ حسرت سے وابستہ احساسات نے جہات و جہات جن نفس متوجہات کو جنم دیا، ان کی بنا پر اس کے کلام میں مندرجہ بالا اشعار کے علاوہ حسرت اور بھی کئی طریقوں سے اظہار پاتی ہے گوارے یہ شکایت تو رہی :

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ

لیکن اس نے دل کھول کر تشنگی و ذوق کے مضامین باتدے ہیں۔ چنانچہ حسرتِ اظہار فن کا راز اظہار کی بنا پر یوں صورت پذیر ہوئی :

ہوں سراپا ساز آہنگِ شکایت کچھ نہ پوچھ

ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

بظاہر یہ تلخ کلامی محبوب کے لیے ہے لیکن درحقیقت اس کے تحت اشعار میں وہی اپنی حالت سے بےزاری کا احساس کارفرما ہے۔ اسی آہنگِ شکایت نے ایک اور شعر میں یوں صورت پائی :

پر ہوں میں شکوہ سے یوں رنگ سے جیسے باجا

اک نورِ چھریے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

اور اس نوع کے اشعار سے آہنگِ شکایت کی وجہ بھی سمجھ آتی ہے :

نام کا میرے جو دکھ ہے کسی کو نہ ملا

کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت حد سے بھر ڈالے گیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے گیوں

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سزا خانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاو آنے کی

کہاں تک روؤں اس کے خیمہ کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یارب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار سے ابھرنے والی تصویر احساس شکست کی ہے۔ غائب کے لہن جس
کی اساس احساس شکست پر استوار نظر آتی ہے۔ کلام سے ایک ایسے شخص کی تصویر
ابھرتی ہے۔ جو حالات سے تعاقبت اور مسلسل ناکامیوں اور محرومیوں کے بعد اب
مقاہمت کی بھی خود میں شکست نہیں پاتا۔ اس لیے وہ دو اور دوچار ایسے انداز میں
اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے :

حاصل الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بدل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پروہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مدعا محو تما شائے شکستِ دل ہے
آینہ خانہ میں کوئی پے جاتا ہے مجھے

محسوس، شکایت اور احساس شکست اس کی شاعری میں جڑا گئے
 حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کے جذباتی طوفان کی محض چند شعلے ہیں لیکن
 ان ابرو کی تندہی اور ان شعلوں کی تپش احساس محرومی سے پیدا ہوتی ہے یہ احساس
 محرومی بھی اپنے دامن میں اور کیفیات لیے ہوئے ہے جن میں نارسائی کا احساس
 نمایاں ہے :

بقدر ظرف ہے ساقی نمار تشنہ کامی بھی
 جو تو دریائے سے ہے تو میں نمایاں ہوں ساحل گل

کچھ نہ کی اپنے جنون نارسا نے ورنہ
 ذرہ ذرہ روکشِ خود شیر عالم تاب تھا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
 عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکمل اپنا
 غالب کا ایک شعر ہے :

حسنِ فروغِ شمعِ سخن وود ہے اسد
 پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی
 دلِ گداختہ کی ترکیب شعر میں مرکزی حیثیت ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے قصوں
 طرز احساس کی تفہیم کے لیے ایک اشد یہ بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ
 واضح رہے کہ یہ دلِ گداختہ ”تصوف کے مروج مفہوم میں نہیں کیونکہ غالب نے رسمی
 طور پر چند اشعار کہنے کے سوا اپنی عملی یا ادبی زندگی میں تصوف سے کسی طرح کی بھی
 وابستگی نہ رکھی۔ یہ دلِ گداختہ تو :

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
 آپ اپنی آگ سببِ وفا شک ہو گئے
 ایسی حالت کا پیدا کردہ معلوم ہوتا ہے صرف اسی نقطہ نظر سے ہی غالب کے
 کلام کا جائزہ لینے پر آگ اور اس میں سنگٹنے اور جلنے سے وابستہ متنوع کیفیات کی
 فن کارانہ عکاسی نظر آئے گی۔ ویسے تو غالب نے یہ بھی کہا تھا
 ہم نہیں جتنے نفس ہر چند آتش بار ہے
 لیکن اس کے باوجود اس نے بہت کچھ کہا :

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
 آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل بھی !
 نقتلہ شہرِ قیامت کس کے آب و گل میں ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
 صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

ان تینوں اشعار میں بظاہر جلنے کا مضمون ہے لیکن تینوں اشعار میں جو تلازمات
 اجارے گئے ہیں ان کی نفسی اہمیت کو کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا
 جاسکتا بلکہ بعض اشعار میں تو غالب نے اسی "وحشتِ آتشِ دل" کا فزنیانہ اظہار
 بھی کیا :

عرض کیجیے جو ہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کھرا جل گیا

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہاتے شرار دیکھ کر

ننگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مہد سے

سایہ میرا مجھ سے مثل دود جلاگ ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہراتے ہے

اور ان کا نتیجہ یہ نکلا :

کھٹا ہوں اسد سوزشِ دل سے منن گرم
تارکھ نہ سکے کوئی میرے حرف پہ انگشت

یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب کو سوزشِ دل کا خود بھی بطورِ خاص احساس تھا گو اس شعر کا مضمون کوئی بہت بلند نہیں اور نہ اس سے کسی خاص نفسی حادثہ کی نشاندہی ہی ہوتی ہے، اس لیے اپنی جداگانہ حیثیت میں اگر اسے خصوصی اہمیت نہ بھی دی جائے تو بھی اس شعر کے بہت سے اشعار کے تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے خاص طور سے جب ان اشعار میں ایسا شعر ہی ہو،

شعلہ سے نہ ہوتی ہو سس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

چنانچہ وحشتِ آتشِ دل کی بناء پر سوزشِ دل نے جس سخنِ گرم کو جنم دیا۔
 کی چند مثالیں حاضر ہیں :

وہ آئے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
 دے مجھے تپشِ دل مہالِ خواب تو دے

جلطے جسمِ جہاں دل بھی جل گیا ہو گا
 کر دیتے ہو جواب راکھ جستجو کیا ہے

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
 ہے عارِ دل نفس اگر آذرِ نشان نہ ہو

تپش سے میری وقفِ کشِ کش ہر تارِ تر تھا
 ماسرِ رنجِ بالیں ہے مرا تنِ بارِ بستر تھا

مجھے اب دیکھ کر ابھرِ شفقِ آلودہ یاد آیا
 کہ نرقت میں تری آتشِ برستی تھی گلستاں پر

اسی نوع کے اشعار کے علاوہ اس نے دود سے وابستہ تلازمات کی بھی خوب
 عکاس کی، اشعار کے علاوہ غالب نے آتش سے بہت سی خوب صورت ترکیب
 (مثال : صہبائے آتش پہناں، تپ گرمی رنما،) بھی وضع کیں۔

.. ایسا کیوں ؟

اس سوال کا جواب $۴ = ۲ + ۲$ ایسی قلیل صورت میں نہیں دیا جاسکتا۔

جب ایک فن کار اپنی تخلیقات میں کسی خاص شے، جذبے، کیفیت یا پیرایہ اظہار پر زور دیتا ہو تو اس کی وجہ جاننے کے لیے ان عوامل کی تحلیل کرنی ہوتی ہے جو لا شعوری طور سے تخلیقی عمل پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ ایک قوی محرک کی صورت اختیار کر کے تخلیقات کو ایک مخصوص رنگ میں رنگ دیتے ہیں، تخلیق کار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں، ایک سماجی جسے ٹرونگ کی اصطلاح میں "PERSONA" کہہ سکتے ہیں، یہ اس کا ظاہری روپ ہے اور محض دیگر افراد کے لیے کہ اس سے وہ افراد کے جہنم میں اپنا دفاع کرتا ہے، داخل طور پر فن کار کو آتش نشان پہاڑ سے قرار دیا جاسکتا ہے اور اسی کی مانند آتش باطن ہونے کے باوجود بھی وہ بنظاہر خاموش یا خوابیدہ نظر آتا ہے، جب تک باطن میں ابال نہ آئے، اہل دنیا اس کی آگ سے نا آشنا ہی رہتے ہیں، باطن کا یہ ابال فن کار کی صورت میں تخلیقی ابال ثابت ہوتا ہے جو غلب کی صورت میں سخن گرم کا باعث بنتا ہے، غلب نے اپنے ایک شعر میں باطن کی آگ اور اس سے وابستہ تخلیقی ابال کی بہت اچھی طرح سے وضاحت کی ہے :

سوزشِ باطن کے ہیں احباب ہنگو رنہ یں

آئینہ زائونے فکر اختراع جلوہ ہے

یہی حال ہر فن کار کا ہوتا ہے جو تخلیقی ابال سے سوزشِ باطن کو سامنے لا سکتا ہے۔ اس لیے جب غلب نے لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم کہا تو بات گو شاعرانہ ہیں، لیکن دل کو لگتی ہے، آتش نشان پہاڑ کو اپنی آگ پر قابو نہیں، اس لیے بیداری پر تباہی کا پیغام لاتا ہے، جب کہ فن کار کو اس کا اور اک ہوتا ہے، اس لیے وہ اس پر قابو بھی پاسکتا ہے، وہ معاشرے سے منسلک ہے اور گو دو سروں کے جہنم کے ساتھ ساتھ اپنی آگ میں بھی جلتا ہے، لیکن اسکے باوجود غلب ہی کے الفاظ میں ضبط کا یہ عالم ہوتا ہے ۔

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے
 یہی نہیں بلکہ وہ اس آگ سے تخلیق کے چرنا بھی فروزا کرتا ہے۔ غالب
 تمام عمر مایوسیوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتا رہا اور یہی وہ آگ ہے جس نے
 استعاروں کا روپ دھاما اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ
 میں جلتا ہی ہے۔ لیکن نفسِ شرِ بار سے تخلیق کا کام بھی لیتا ہے، حتیٰ کہ زمانہ اس
 آگ کو سوکھ کر دیتا ہے اور پھر انجام یوں ہے :

سخن میں غامدہ غالب کی آتشِ انشائی
 یقین ہے ہم کو بھی لیکن اب اس میں دم کیا ہے



اکبر الہ آبادی

ریاضتیں

نقوشِ ادب

بنجارے کے خواب

ساتھ رہ جانے کی شخصیت اور فن

کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار

کچھ نئے اور پرانے شاعر

فیض

پاکستان میں اردو ادب (سال بہ سال)

سالانہ ادبی جائزہ ۱۹۷۷ء تا ۱۹۸۷ء

اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ

فکر اقبال کا تعارف

تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید

طنز و مزاح

(تاریخ تنقید انتخاب)

فیض کی تخلیقی شخصیت

اردو زبان اور یورپی ادبی قلم

ادبی مذاکرے

ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا

ریاض احمد

فرید مسیند

مرتب: تاج مسیند

ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف

ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف

فتح محمد ملک

ڈاکٹر نسیم اختر

ڈاکٹر نسیم اختر

ڈاکٹر نسیم اختر

ڈاکٹر نسیم اختر

ترتیب و تہذیب: ڈاکٹر طاہر تونسوی

ترتیب: ڈاکٹر طاہر تونسوی

عطش دہانی

ترتیب: شمیم امجد